sistemamusica

CITTÀ DI TORINO · TEATRO REGIO TORINO · Unione Musicale · Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI · settembre musica · Associazione Lingotto Musica

Torino 1999/2000 /9

gli appuntamenti di maggio

Sped. in A.P.
art. 2 comma 20/c legge 662/96
filiale di Torino
anno II, n. 5/2000 - maggio 2000
stagione 1999-2000 - n. 9
Sistema Musica
via San Francesco da Paola, 3 - Torino

Grandi interpreti: **Carmignola** e **Schiff**, **Maazel** e **Sawallisch**

Il **Clavicembalo ben temperato** e i **Brandeburghesi**
Trionfo di **Bach** all'Unione Musicale

Al **Regio** la prima italiana del **Wozzeck** di **Gurlitt**

sistemamusica

Direttore responsabile
Alberto Papuzzi

Redazione
Cecilia Fonsatti
(coordinamento)

Filippo Fonsatti
Savina Neirotti

Progetto grafico e impaginazione
Sunshine Boulevard
Francesco Panico
Lina Brocco

Sede
Unione Musicale
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54.45.23
011 517.51.88
fax 011 53.35.44
e-mail: um@inrete.it

Proprietà editoriale
Sistema Musica
Presidente: Ugo Perone
via S. Francesco da Paola, 3
10123 Torino

Stampa
Pozzo Gros Monti SpA
via Cernaia, 59
10024 Moncalieri - Torino

Registrazione del
Tribunale di Torino
n. 5293 del 28/7/1999

anno II n. 5
maggio 2000

Copertina:
in primo piano
Giuliano Carmignola,
in alto, da sinistra,
Lorin Maazel, scena
di Jean Bauer per il
Wozzeck di Gurlitt,
Wolfgang Sawallisch

editoriale

Nei tredici anni di vita che ormai conta l'ex Salone, ora Fiera del libro, la città ha sviluppato una profonda affezione per questo evento. Non è, Torino, una città di lettori particolarmente "forti" (la quota mercato del Piemonte sul totale nazionale si aggira sul 7-8%, ed è in calo). Tuttavia la Fiera richiama nei cinque giorni del Lingotto una grande folla, intorno alle 200.000 persone, e molti giovani; anche i lettori deboli o nulli la guardano con occhi teneri, come un qualcuno di famiglia. C'è l'opportunità di poter avere sott'occhio la più grande libreria d'Italia e soprattutto la produzione degli editori medio-piccoli, piccoli e minimi, spesso invisibili in libreria per oggettive ragioni di spazio (la superficie media della libreria italiana è di soli 90 mq). Per i professionisti (editori, librai, bibliotecari, autori, traduttori, insegnanti, operatori culturali) è un'occasione importante di incontro, dibattito, informazione, aggiornamento. Per i bambini, su cui investiamo molto (convinti che la partita della lettura si giochi in età addirittura prescolare), ci sono una *nursery* e un apposito spazio dedicato ai laboratori e alle animazioni. Per i "giovani adulti", cioè quelli che una volta si chiamavano gli adolescenti, ci sono le gioie ineffabili del multimediale, navigazioni solitarie o di gruppo. Per tutti, gli incontri, i dibattiti, i convegni, secondo un calendario fitto di eventi, quasi 150 occasioni di riflessione, ma anche di scoperte e – spero – divertimento. Non è scritto da nessuna parte che la cultura debba presentarsi con una faccia arcigna e seriosa. Quando questo accade, molte volte non si tratta di buona cultura...

Tutti gli anni la Fiera si dà un tema di fondo. L'edizione 2000 ha scelto quell'intreccio di culture, linguaggi, esperienze, pratiche artistiche che sta cambiando nel profondo la nostra epoca. In coerenza con il tema abbiamo invitato a Torino i Paesi del Mediterraneo, per sviluppare un dialogo non ulteriormente rimandabile, per cominciare a conoscerci. È un inizio, un avvio, che spero dia frutti corposi nei prossimi anni. Ma intanto ci fa piacere che abbiano risposto all'appello l'Institut du Monde Arabe di Parigi, che porterà una libreria delle maggiori opere di cultura araba tradotte in francese; la casa editrice Actes Sud di Arles, che ha un catalogo specializzato, *Sinbad*; e Israele, tra i primi a raccogliere l'invito. Verranno a Torino scrittori egiziani, palestinesi, algerini, marocchini, latino-americani, e con loro alcune tra le maggiori personalità della cultura contemporanea, come il comparatista George Steiner, che terrà la lezione inaugurale, il poeta caraibico Derek Walcott, Nobel 1992; il genetista Luca Cavalli Sforza, lo storico Eric J. Hobsbawm e due autori amatissimi dal grande pubblico: Daniel Pennac e Andrea Camilleri. Ma, ripeto, la Fiera è soprattutto il luogo degli incontri imprevisti, delle sorprese, delle scoperte.

Vi aspettiamo.

Ernesto Ferrero
direttore editoriale della Fiera del libro

sommario

agenda

4 Calendario maggio 2000

argomenti

10 Frau Musika. E l'Italia scoprì Bach
Intervista ad Alberto Basso
di Nicola Campogrande

11 Manfred Gurlitt, la nuova musica condannata all'esilio
Tra Germania e Giappone, la strana storia di un compositore perseguitato
di Giangiorgio Satragni

12 Anatomia di un'orchestra/5
Gli strumenti a percussione
a cura di Filippo Fonsatti e Savina Neirotti

14 Osservare la cultura in Piemonte
Le analisi e i dati della relazione dell'OCP
di Luca Dal Pozzolo

unionemusicale

15 Il pane quotidiano
Tutto il "Klavier" in due serate con András Schiff

15 Autoironia e senso del colore: i segreti di Roberto Cominati
di Savina Neirotti

16 Il melologo di Benda, Kappellmeister ambizioso
di Filippo Fonsatti

16 Haydn operista, questo sconosciuto
di Angelo Chiarle

17 Senza paura sull'Isola disabitata
Alessandro De Marchi e un'opera da riscoprire
di Susanna Franchi

18 Orpheus Incantator
di Gianni Nuti

orchestrasinfonicanazionaledellarai

19 Cantarle chiare
Lorin Maazel senza peli sulla lingua

20 Missa Solemnis
Il fascino controverso di un capolavoro
di Savina Neirotti

21 L'uomo dei kolossal
Andrea Andermann produce "La Traviata à Paris"
di Filippo Fonsatti

associazionelingottomusica

22 L'energia contagiosa dei giovani
Intervista a Wolfgang Sawallisch
di Savina Neirotti

23 Percuotiamo tutti insieme appassionatamente
di Filippo Fonsatti

teatroregiotorino

24 Rigoletto: un Barbiere a rovescio
di Marco Emanuele

25 Il direttore preferito dai Tre Tenori
Intervista a Marco Armiliato

25 Questa sera si recita a soggetto
Intervista a Roberto Laganà
di Paola Giunti

26 Wozzeck: una desolata sete d'amore
Dal dramma di Büchner all'opera di Gurlitt
di Piero Ferrero

27 Direttore da Oscar
Intervista a John Neschling
di Savina Neirotti

28 Wozzeck e dintorni
Cinema, teatro e musica al Piccolo Regio Laboratorio

28 Alla scoperta di Büchner
di Gabriele Vacis

lettere al giornale

29 Alto gradimento

appuntamenti

29 Conservatorio «G. Verdi», Piccolo Regio Puccini, Orchestra Filarmonica di Torino e altro

tema e variazioni

32 Novecento italiano
Una collana musicale della Biblioteca del Conservatorio di Torino
di Andrea Lanza

da non perdere

32 The Music of Paul Bowles

3 mercoledì

Unione Musicale
serie verde

Marisa Fabbri *voce recitante*
Jess Trio Wien
Johannes Kropfitsch *pianoforte*
Elisabeth Kropfitsch *violino*
Stefan Kropfitsch *violoncello*

Benda
Medea und Jason, melologo

Schubert
Trio in mi bemolle maggiore op. 100 D. 929

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 27 aprile, lire 35.000
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Fedora
Dramma lirico di **Umberto Giordano**

Stefano Ranzani *direttore*
Lamberto Puggelli *regia*
Luisa Spinatelli *scene e costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Mirella Freni, Keith Olsen, Fabio Previati, Adelina Scarabelli**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

4 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Coro della Radio di Budapest
Lorin Maazel *direttore*
June Anderson *soprano*
Ann Murray *mezzosoprano*
Steve Davislim *tenore*
Roberto Scandiuzzi *basso*

Beethoven
Missa Solemnis per soli, coro, orchestra e organo op. 123

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 30.000

5 venerdì

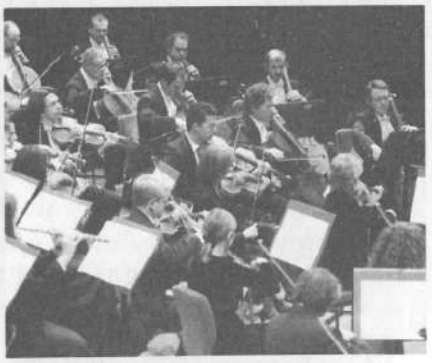
Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno blu

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Coro della Radio di Budapest
Lorin Maazel *direttore*
June Anderson *soprano*
Ann Murray *mezzosoprano*
Steve Davislim *tenore*
Roberto Scandiuzzi *basso*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20, lire 30.000



agenda

8 lunedì

Unione Musicale
serie L'altro suono

Academia Montis Regalis
Alessandro De Marchi *direttore*
Anke Hermann *soprano*
Katharina Kammerloher *contralto*
Robert Lee *tenore*
Furio Zanasi *baritono*

Haydn
L'isola disabitata, azione teatrale in due atti su libretto di Pietro Metastasio Hob. XXVIII n. 9

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da martedì 2 maggio, lire 30.000
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 20.000

Associazione Lingotto Musica
Giovani per i giovani

Naqqâra Junior *percussioni*
Maurizio Ben Omar, Sergio Armaroli, Stefano Bardella, Simone Fortuna, Ottavio Gusmini, Susanna Levi, Melania Mangiapane, Massimo Mazza, Alessandro Mucchi, Francesco Ottonello, Elia Rocca

Lully
Marche des timballes

D. Scarlatti
Sontata in do maggiore

Reich
Clapping Music

Corea
Children's Songs n. 2, 3

Goodman
Tympiana

Debussy
Doctor Gradus ad Parnassum, da *Children's Corner*

Udow
African Welcome Piece

Sala Cinquecento - Lingotto, via Nizza 280
ore 18

ingresso gratuito

10 mercoledì

Unione Musicale
serie gialla

Roberto Cominati *pianoforte*

Schumann
Davidsbündlertänze, 18 pezzi caratteristici op. 6

Mompou
1 *Cançons i dansas*

Falla
Cuatro piezas españolas

Granados
2 *Goyescas*

Ravel
La valse

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 4 maggio, lire 35.000
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

12 venerdì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Rigoletto
Melodramma in tre atti

Libretto di Francesco Maria Piave dal dramma Le Roi s'amuse *di Victor Hugo*

Musica di **Giuseppe Verdi**

Il duca di Mantova **Tito Beltran / Stefano Secco**
Rigoletto **Boris Statsenko / Alberto Mastromarino**
Gilda **Patrizia Ciofi / Cinzia Forte / Gianna Queni**
Sparafucile e *Monterone* **Luigi Roni / Danilo Rigosa**
Maddalena **Milena Storti / Agnese Zwierko**
Marullo **Alessandro Battiato**
Matteo Borsa **Aldo Bertolo**

Marco Armiliato *direttore*
Roberto Laganà *regia, scene e costumi*
Alessandra Panzavolta *coreografia*
Paola Gualticri *assistente alle scene e ai costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Allestimento Teatro Bellini di Catania in collaborazione con Teatro Verdi di Trieste

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 250.000, 175.000, 120.000, 85.000
eventuali ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 50.000

13 sabato

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Rigoletto

Melodramma di **Giuseppe Verdi**

Marco Armiliato *direttore*
Roberto Laganà *regia, scene e costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Alberto Mastromarino, Cinzia Forte, Stefano Secco**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

14 domenica

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Rigoletto

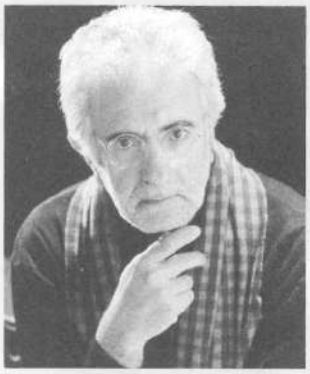
Melodramma di **Giuseppe Verdi**

Marco Armiliato *direttore*
Roberto Laganà *regia, scene e costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Boris Statsenko, Patrizia Ciofi, Tito Beltran**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000



17 mercoledì

Unione Musicale
serie verde

András Schiff *pianoforte*

Bach. Il clavicembalo ben temperato
(*primo concerto*)
Das wohltemperierte Klavier BWV 846-869 (parte I)

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 11 maggio, lire 35.000
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Rigoletto

Melodramma di **Giuseppe Verdi**

Marco Armiliato *direttore*
Roberto Laganà *regia, scene e costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Alberto Mastromarino, Cinzia Forte, Stefano Secco**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

maggio

18 giovedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Rigoletto

Melodramma di **Giuseppe Verdi**

Marco Armiliato *direttore*
Roberto Laganà *regia, scene e costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Boris Statsenko, Patrizia Ciofi, Tito Beltran**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

21 domenica

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Rigoletto

Melodramma di **Giuseppe Verdi**

Marco Armiliato *direttore*
Roberto Laganà *regia, scene e costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Boris Statsenko, Patrizia Ciofi, Tito Beltran**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

22 lunedì

Unione Musicale
serie blu, gialla, verde

Orpheus Chamber Orchestra

BACH. I CONCERTI BRANDEBURGHESI

Six Concerts avec plusieurs instruments:

n. 1 in fa maggiore per 2 corni da caccia, 3 oboi, fagotto, violino piccolo, archi e continuo BWV 1046

n. 2 in fa maggiore per tromba, flauto, oboe, violino, archi e continuo BWV 1047

n. 3 in sol maggiore per 3 violini, 3 viole, 3 violoncelli e continuo BWV 1048

n. 4 in sol maggiore per violino, 2 flauti, archi e continuo BWV 1049

n. 5 in re maggiore per flauto, violino, clavicembalo, archi e continuo BWV 1050

n. 6 in si bemolle maggiore per 2 viole da braccio, 2 viole da gamba, violoncello e continuo BWV 1051

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da martedì 16 maggio, lire 50.000
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 19.45, lire 30.000

23 martedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Rigoletto

Melodramma di **Giuseppe Verdi**

Marco Armiliato *direttore*
Roberto Laganà *regia, scene e costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Alberto Mastromarino, Cinzia Forte, Stefano Secco**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Re[illegible] piazza Castello 215
ore 20.[illegible]

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

24 mercoledì

Unione Musicale
serie blu

András Schiff *pianoforte*

Bach. Il clavicembalo ben temperato (*secondo concerto*)
Das wohltemperierte Klavier BWV 870-893 (parte II)

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 11 maggio, lire 35.000
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

25 giovedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Rigoletto
Melodramma di **Giuseppe Verdi**

Marco Armiliato *direttore*
Roberto Laganà *regia, scene e costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Boris Statsenko, Patrizia Ciofi, Tito Beltran**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

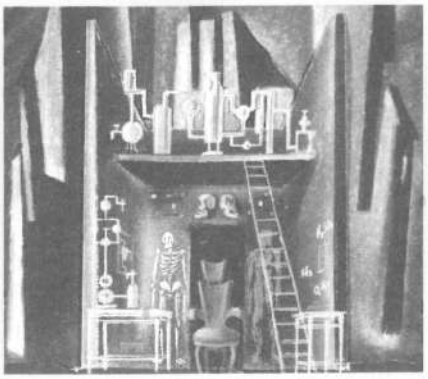
27 sabato

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

SERATA WOYZECK
Spettacolo di prosa a cura di **Gabriele Vacis**

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio anche un'ora prima dello spettacolo, lire 10.000



29 lunedì

Unione Musicale
serie L'altro suono

Giuliano Carmignola *violino*
Yasuyo Yano *clavicembalo*

Corelli
Sonata in fa maggiore op. V n. 4

Bonporti
Invenzione VIII op. 10

Bach
Sonata in sol maggiore BWV 1021

Vivaldi
Sonata in do minore RV 6

Locatelli
Sonata in re minore op. 6 n. 12

Tartini
Sonata in sol minore *(Il trillo del diavolo)*

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da martedì 23 maggio, lire 30.000
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 20.000

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

Strumentisti dell'Orchestra del Teatro Regio
Edgardo Garnero *clarinetto*
Stefano Vagnarelli *violino*
Daniele Soncin *violino*
Gustavo Fioravanti *viola*
Alfredo Giarbella *violoncello*
Carlo Caputo *pianoforte*

GERMANIA, PRIMO NOVECENTO

Gurlitt
Quintetto per archi e pianoforte

Reger
Quintetto per clarinetto e archi op. 146

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio anche un'ora prima dello spettacolo, lire 10.000

30 martedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Wozzeck
Tragedia musicale in 18 scene e un epilogo dal dramma Woyzeck *di Georg Büchner*
Musica di **Manfred Gurlitt**

Versione in lingua tedesca con sopratitoli in italiano

Wozzeck **Phillip Joll**
Marie **Franziska Hirzel**
Il capitano **István Kovács**
Il dottore **Gregory Bonfatti**
Andres **Ezio Di Cesare**
Il tamburmaggiore **Maurizio Leoni**
Margaret **Agata Bienkowska**
Vecchia signora **Silvia Mazzoni**
L'ebreo **Gianluca Sorrentino**
Un soprano in orchestra **Giovanna Beretta**

John Neschling *direttore*
Marc Adam *regia*
Jean Bauer *scene e costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
Claudio Marino Moretti *maestro del coro di voci bianche*
Coro di voci bianche del Teatro Regio e del Conservatorio «G. Verdi» di Torino
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Prima rappresentazione in Italia

Allestimento Giessen Staadttheater in coproduzione con Théâtre des Arts de Rouen, Opéra de Normandie e Théâtre de Caen

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 250.000, 175.000, 120.000, 85.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 50.000

maggio

31
mercoledì

Unione Musicale
serie verde

The King's Singers

David Hurley
Nigel Short *controtenori*
Paul Phoenix *tenore*
Gabriel Crouch
Philip Lawson *baritoni*
Stephen Connolly *basso*

THE COLOUR OF SONG

Musiche di Claude Le Jeune, Despres, Lasso, Janequin, Brahms, Schumann, Schubert, Patterson, canzoni d'amore e canzoni tradizionali irlandesi

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 25 maggio, lire 35.000
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

31
mercoledì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Rigoletto

Melodramma di **Giuseppe Verdi**

Marco Armiliato *direttore*
Roberto Laganà *regia, scene e costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Alberto Mastromarino, Gianna Queni, Stefano Secco**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati in vendita a lire 50.000, 35.000, 25.000, 20.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

biglietterie

Unione Musicale

piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54.45.23 - 517.51.88
fax 011 53.35.44
e-mail: um@inrete.it
orario: 9.30-18
dal lunedì al venerdì.

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Palazzo della Radio
via Verdi, 31
10124 Torino
tel. 011 810.49.61/46.53
orario: 14-18
dal lunedì al venerdì.

Associazione Lingotto Musica

Lingotto - via Nizza, 280/41
10126 Torino
tel. 011 66.40.458/452
orario: 14.30-19,
da mercoledì 31 maggio
a venerdì 2 giugno.

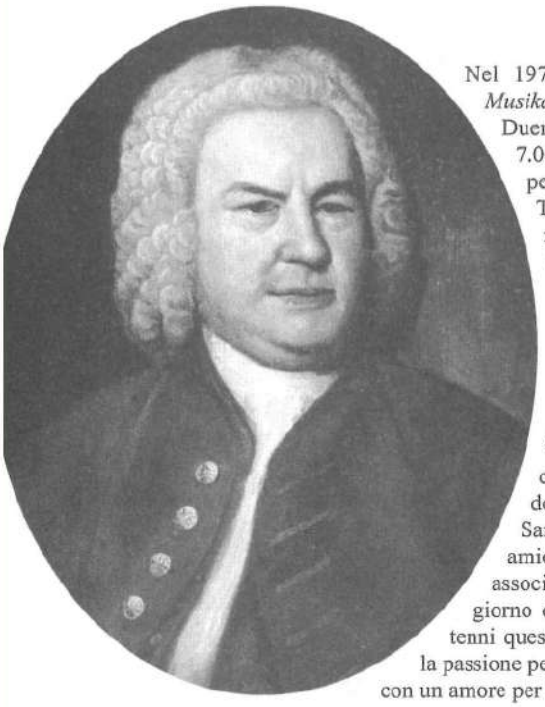
Teatro Regio Torino

piazza Castello, 215
10124 Torino
tel. 011 88.15.241/242
fax 011 88.15.214
e-mail:
biglietteria@teatroregio.torino.it
orario: da martedì a venerdì
10.30-18; sabato 10.30-16;
un'ora prima degli spettacoli.
Biglietteria *on line*:
www.teatroregio.torino.it
Servizio Attività Promozionali
e Settore Scuola
tel. 011 88.15.246/238/209.

Frau Musika. E l'Italia scoprì Bach

Intervista ad Alberto Basso

di Nicola Campogrande



Nel 1978 Alberto Basso pubblicò *Frau Musika: la vita e le opere di J. S. Bach*. Duemila pagine di *best seller* (quasi 7.000 copie vendute in Italia, 10.000 per l'edizione francese, un negozio a Torino, in via Po, che ne ha preso il nome...) ma soprattutto un *must* assoluto per chiunque voglia avvicinarsi al Maestro. In questo 2000 che festeggia i 250 anni dalla morte di Bach incuriosiva chiedere a Basso a quando risale il suo amore per Johann Sebastian. «È un amore giovanile. Il mio primo intervento "pubblico" in assoluto è stata una conferenza su Bach che tenni da studente: ero in prima liceo al Collegio San Giuseppe e, con un gruppo di amici, avevamo fondato una piccola associazione culturale "fai da te": così, il giorno della nascita di Bach, il 21 marzo, tenni questa piccola conferenza. E mi rimase la passione per lui (che ho in realtà sempre diviso con un amore per Stravinskij)».

Lei oggi in Italia ha un ruolo quasi istituzionale, è "lo" studioso di Bach: le piace vestire questi panni?

«In un certo senso sì. All'estero si meravigliano abbastanza che un italiano si sia occupato così a fondo di Bach e quando era uscito il primo volume di *Frau Musika* avevo saputo che diversi studiosi americani e tedeschi si chiedevano se poi il secondo volume l'avrei scritto davvero: era un impegno decisamente forte, tanto che scrissi il primo volume in due anni e mezzo, ma sempre solo nei fine settimana, mentre il secondo lo scrissi in altri due anni e mezzo ma lavorandoci tutti i giorni. Il problema delle cantate, ad esempio, era immenso e mi ricordo che facevo come i carcerati, che cancellano sul muro i giorni trascorsi: con le cantate facevo lo stesso: meno cento, meno novantanove...».

E quando si è accorto di essere diventato "Bach in Italia"?

«Quando sono incominciate a uscire le prime recensioni: erano tutti entusiasti, qualcuno si rivolse a me come a un poeta, dall'estero incominciarono ad arrivarmi libri di ogni sorta: mi ricordo di uno studioso francese che mi inviò un suo importante saggio su Dickens, nel quale mi citava più volte e dichiarava di aver lavorato conoscendo *par coeur*, a memoria, il *Frau Musika*».

Però in fondo questo successo se lo aspettava: ormai sono passati più di vent'anni, lo può confessare.

«Sapevo di aver lavorato molto, e con molta passione. Mano a mano che procedevo mi accorgevo di scoprire un'infinità di cose; avrei voluto scoprirne altre, ma essere riuscito a calare Bach nell'ambiente, nel profumo del paesaggio tedesco dell'epoca mi ha dato un'emozione straordinaria. Quando finii il primo volume feci un viaggio nell'allora Germania dell'Est per visitare i luoghi bachiani: e lo feci con una curiosità molto particolare, quella di verificare se avevo capito la geografia storica tedesca: mi accorsi con gioia che avevo centrato in pieno il bersaglio».

Come scriveva?

«Le parti più impegnative le scrivevo su quaderni. Poi a mano a mano le battevo a macchina, ma quasi subito: non buttavo giù pagine e pagine per poi copiarle, ma procedevo – e procedo ancora oggi – periodo per periodo. Una volta battuto a macchina per me il testo era definitivo: se non venivano fuori notizie di carattere esteriore che potevano modificare qualcosa – come il ritrovamento di un documento – il lavoro per me era finito. Adesso uso il computer, ma solo per la videoscrittura, e a volte mi fa disperare...».

Il suo metodo di lavoro era così solido che alla fine *Frau Musika* non l'ha più rivisto.

«Ho sempre pensato che questi volumi dovessero essere ripresi in mano, ma poi, ragionandoci, ho capito che invece no, non dovevo farlo: *Frau Musika* è nato come opera per me definitiva e se la riprendessi in mano dovrei modificare molte cose, alla luce delle nuove risultanze. Negli ultimissimi mesi in Inghilterra e in Germania sono usciti libri formidabili: la Oxford University Press ha pubblicato un dizionario bachiano (al quale ho anche collaborato), quasi in contemporanea è uscito un *Bach Lexicon*, e insomma alcuni fatti che sembravano assodati stanno cambiando aspetto».

Per esempio?

«L'*Arte della fuga*: non è vero che sia l'ultima delle opere di Bach e io mi sto persino convincendo che non sia vero che si tratti di un'opera incompiuta, così come sono convinto che non esista una destinazione strumentale. Oggi si sa che l'ultimo lavoro di Bach è stata la messa a punto della *Messa in si minore*, che quindi va collocata nella prospettiva di ordinamento geometrico della sua produzione, a cui Bach stava evidentemente attendendo negli ultimi anni. Voleva mettere a posto, dare una sistemazione alla sua opera in senso enciclopedico, e la *Messa in si minore* – che è fatta di quattro parti scritte in tempi ben diversi – ne è un esempio.
Io sono convinto che Bach stesse pensando anche a una sistemazione delle pubblicazioni per organo lasciate sciolte: era nel suo spirito enciclopedico quello di raccogliere il tutto in modo coerente. Come capita con i sei *Brandeburghesi*: sono opere diversissime, ma riunite da Bach secondo un piano organico».

Manfred Gurlitt, la nuova musica condannata all'esilio

Tra Germania e Giappone, la strana storia di un compositore perseguitato

di Giangiorgio Satragni

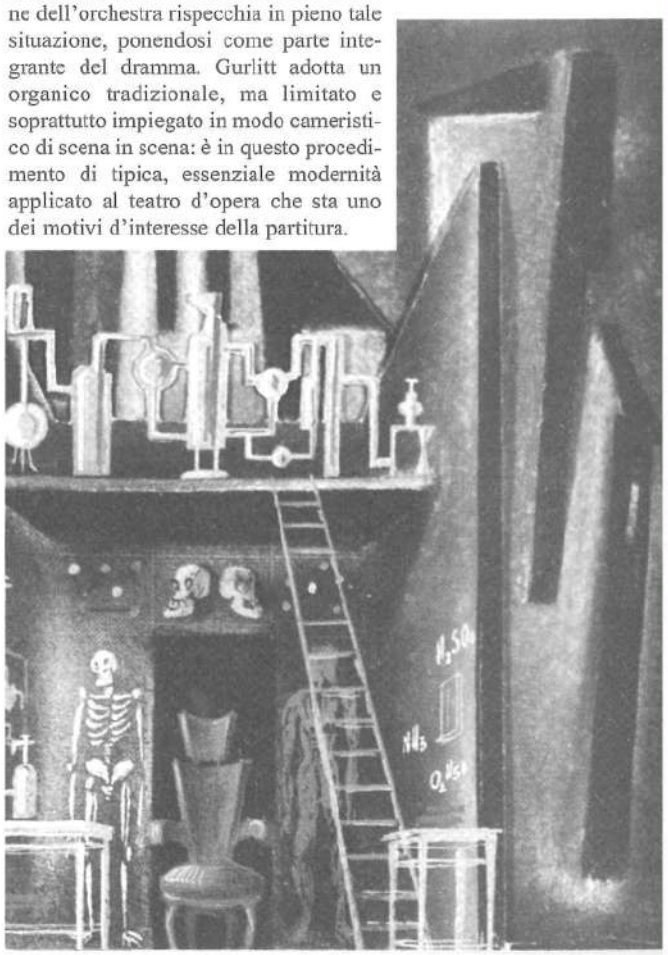
Il destino che relegò in una periferia musicale e geografica il *Wozzeck* di Manfred Gurlitt (Berlino, 1890 – Tokyo, 1972) fu segnato in pari misura dal corso della musica e della storia. Quest'opera tratta dal dramma rimasto frammentario di Georg Büchner andò in scena, con la direzione dell'autore, a Brema il 22 aprile 1926, pochi mesi dopo la rappresentazione a Berlino, il 14 dicembre 1925, del *Wozzeck* di Alban Berg, basato sul medesimo testo e pietra miliare del teatro musicale espressionista del Novecento. Il lavoro di Gurlitt, sebbene non privo di tratti dell'avanguardia e calato in un'atmosfera espressionista, venne subito coperto dall'ombra dell'altro; tuttavia l'oblio completo su questo altro *Wozzeck* e sull'attività di Gurlitt in Germania fu causato anche dall'emigrazione del musicista in Giappone nel 1939, paese dal quale egli non sarebbe più tornato, nonostante i molti tentativi di rientrare in patria nel dopoguerra, che si limitarono a due viaggi negli anni Cinquanta.

Gurlitt, che era ebreo per un quarto essendo di nonna ebrea (o forse non lo era affatto: sul vero padre di Gurlitt si dirà nel libretto di sala) e che non aveva un buon carattere, si era messo in cattiva luce presso il regime come compositore e promotore della nuova musica, per di più di quella tendenza socialista che lo aveva portato a scegliere la figura del soldato Wozzeck come emblema della povera gente destinata a essere sopraffatta. Ritenuto un *Kulturbolschewist*, dal 1933 fu osteggiato attraverso continui rifiuti di eseguire la sua musica: benché egli si ritenesse principalmente un compositore, la sua attività primaria fu quella di direttore d'orchestra nei teatri d'opera (a Brema e Berlino), attività che gli consentì di sopravvivere e costruirsi altrove una nuova esistenza. Dopo il grottesco episodio dell'iscrizione al partito nazionalsocialista – ottenuta nello stesso 1933 e poi revocata dal regime nel 1937, dopo approfondita indagine razziale e vani tentativi di Gurlitt per restarne membro – non rimaneva che l'esilio volontario, accettando da Tokyo un invito a insegnare alla Scuola Imperiale di Musica. Così fu di enorme importanza l'attività di Gurlitt nella diffusione in Giappone dell'opera europea, specie tedesca. Ma in Germania nessuno più lo voleva: quella tessera di partito gli avrebbe chiuso ogni porta nel dopoguerra. In più, l'altra sua opera significativa, *Die Soldaten*, basata sul lavoro teatrale di Jakob Lenz e andata in scena nel 1930, non ebbe alcuna chance, dopo che Bernd Alois Zimmermann rappresentò i suoi *Soldaten* nel 1965.

Il recupero della musica di Gurlitt va inserito nel più ampio ritorno d'interesse

per i compositori minori tedeschi, austriaci o boemi ritenuti dal nazismo "degenerati". L'attenzione intorno al *Wozzeck*, il lavoro più importante del lascito di Gurlitt, è destata dal parallelismo con Berg: tuttavia, pur tenendo conto del medesimo contesto storico-musicale, delle coincidenze e delle differenze, Gurlitt va sottratto laddove possibile al rapporto col musicista austriaco, inevitabilmente più grande. Anch'egli attingendo all'edizione büchneriana curata dal Franzos e recante l'inesatta grafia *Wozzeck* in luogo di *Woyzeck*, Gurlitt rispetta il carattere frammentario della fonte e sceglie 18 delle 26 scene, disponendole in un atto unico di un'ora e un quarto. Il procedere dell'azione per episodi staccati e la contemporanea ricerca di continuità fra essi sono strettamente legati alle scelte musicali. Ogni scena è un'unità a sé stante, a volte identificabile con forme determinate come il rondò, la fuga, eccetera: ciascuna, salvo rare eccezioni, è chiusa da formule cadenzali ritmicamente nette e tonalmente determinate. All'interno delle scene Gurlitt è figlio del proprio tempo e fonda la composizione sull'impiego della tonalità allargata, che porta a soluzioni diverse: quella dominante è la atonalità, un'altra è la bitonalità, la terza una tendenza, solo abbozzata, verso la dodecafonia nella scena XIII. Laddove Gurlitt ricorre invece alla tonalità pura, egli rivela i medesimi intenti di Berg: l'*Epilogo* in mi bemolle minore non è che un compianto dell'autore sul destino di miseria e morte del proprio personaggio. L'unità fra questi mezzi espressivi e tra le scene è data dalla prevalenza del testo, dal privilegiare il racconto attraverso il carattere lirico spesso evidente nel canto dei personaggi: ma per mezzo della atonalità Gurlitt perviene a un lirismo astratto che colloca l'intera vicenda in un'atmosfera onirica. Si è dunque in presenza di tratti romantici e antiromantici che trovano un equilibrio fra loro al pari della continuità che si stabilisce tra i quadri separati della vicenda. La funzione dell'orchestra rispecchia in pieno tale situazione, ponendosi come parte integrante del dramma. Gurlitt adotta un organico tradizionale, ma limitato e soprattutto impiegato in modo cameristico di scena in scena: è in questo procedimento di tipica, essenziale modernità applicato al teatro d'opera che sta uno dei motivi d'interesse della partitura.

Manfred Gurlitt

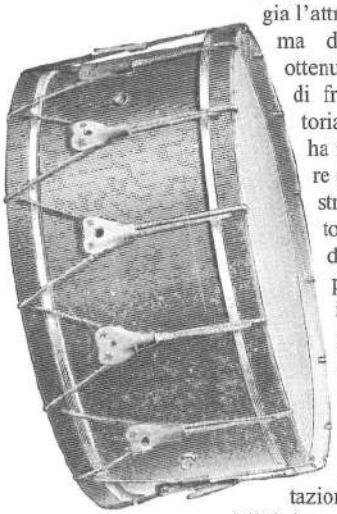


Anatomia di un'orchestra/5

Gli strumenti a percussione

A CURA DI FILIPPO FONSATTI E SAVINA NEIROTTI

Tutto si può percuotere ritmicamente, lo sapeva l'uomo di Neanderthal e ce lo ha ricordato nel 1940 John Cage con la sua *Living Room Music* in cui si "suonano" ferro da stiro, mobili, cassettiere, scope, palette e giornali. Ma non è così facile come sembra. Se vi capita di ascoltare il tintinnio del triangolo in un poema sinfonico, sappiate che chi maneggia l'attrezzo ha un diploma di Conservatorio ottenuto dopo otto anni di frequenza obbligatoria durante i quali ha imparato a suonare decine e decine di strumenti, forse cento, ché la sezione degli strumenti a percussione è quasi infinita ed è quindi la più ampia dell'orchestra moderna.



Per la cultura europea gli strumenti a percussione sono quasi tutti prodotti d'importazione: nell'antichità giungono dall'Oriente o dall'Africa, e dalla musica popolare e folclorica, di cui sono elemento strutturante così come nella danza e nelle occasioni militari, si insinuano nei complessi accademici; se nel Seicento bastano i timpani a scandire i momenti solenni insieme alle trombe, sul finire del secolo successivo vengono aggiunti piatti, triangolo e grancassa, a imitazione della banda dei Giannizzeri: l'impasto timbrico che ne scaturisce è per le orecchie dell'epoca quanto di più esotico si possa immaginare e sia Mozart nel *Ratto dal serraglio* sia Rossini nell'*Italiana in Algeri* vi fanno ricorso. Se nell'Ottocento l'intenzione di ricreare in musica effetti di realismo e colore locale fa sì che l'orchestra accolga un po' di tutto, nel Novecento la tendenza si accentua e accanto a violini e clarinetti trovano posto in partitura le incudini wagneriane, i campanacci da vacca di Mahler, le conga di Gottschalk, gli improbabili zoccoli di cervo, *teponaztli* e *huehuetl* di Chávez, la macchina da scrivere di Antheil. Per una tradizione non scritta poi, ai percussionisti toccano anche strumenti che a percussione non sono, come il *clacson* di Gershwin e la sirena di Satie. Per non parlare della musica contemporanea che prevede strumenti così strani che gli stessi esecutori devono talvolta improvvisarsi artigiani e costruirseli con le proprie mani perché non si trovano in commercio. Un esempio della vastità della materia? *Intolleranza 1960* di Luigi Nono richiede ben 48 diversi strumenti a percussione!

Mentre in America e Nord Europa è richiesta una specializzazione più accentuata nei vari strumenti, nelle orchestre italiane si preferiscono i "multipercussionisti" che sappiano suonare un po' di tutto, anche se negli ultimi anni i bandi di concorso prevedono generalmente tre distinte figure professionali: il timpanista, che suona quasi sempre i timpani e deve quindi coniugare la tecnica con uno spiccato senso per l'intonazione; il tastierista che si occupa di marimba, xilofono, vibrafono, ecc.; e il percussionista *tout-court* che gestisce tamburi, piatti e tutti i cosiddetti accessori.

GLOSSARIO

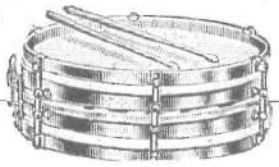
EFFETTO, MATERIALE, SUONO

Sulla classificazione degli strumenti a percussione esistono diverse scuole di pensiero: a seconda dell'estrazione di chi vi parla, sia teorica sia pratica, vengono applicati differenti criteri. Uno di questi si basa sugli effetti della percussione: nel primo caso l'oggetto che percuote non entra in vibrazione (la mazza) mentre a vibrare è l'oggetto percosso (grancassa); nel secondo caso entrano in vibrazione entrambi gli oggetti percossi (i piatti); nel terzo infine nessuno dei due vibra, ma è soltanto l'aria circostante a entrare in vibrazione (la frusta).

L'organologia tradizionale preferisce classificare la percussione secondo il materiale vibrante: si hanno così gli idiofoni (il cui corpo vibrante è costituito dal corpo stesso dello strumento: litofoni, metallofoni, xilofoni) e i membranofoni (dotati di membrana, naturale o sintetica: tamburi, timpani, casse, bongo).

Un'altra delle varie classificazioni distingue gli strumenti a suono determinato, cioè che emettono note intonate a diversa altezza, da quelli a suono indeterminato: tra i primi vanno annoverati i timpani, le tastiere (marimba, xilofono, vibrafono) e le campane tubolari; tra i secondi il tamburo, la grancassa e i piatti.

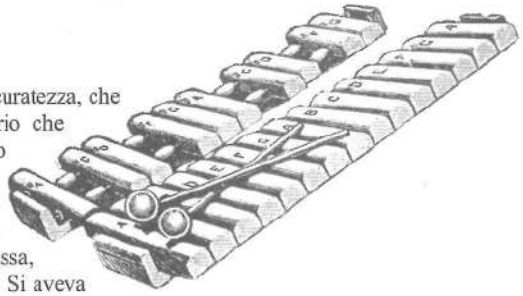
Più pragmaticamente, i costruttori di strumenti usano le seguenti quattro categorie: i metallofoni (campane, cimbali, gong, ecc.), le tastiere, le membrane e gli strumenti accessori (triangolo, castagnette, ecc.).



Ritmo, coraggio e sensibilità
Il percussionista in orchestra

Stefano Cantarelli e Claudio Romano, Maurizio Bianchini e Alessandro Lanzi sono rispettivamente timpanisti e percussionisti dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, all'interno della quale è nato nel 1998 il Gruppo di percussioni, molto apprezzato per la versatilità dei suoi programmi, che affiancano brani originali a trascrizioni di composizioni per orchestra come *Ma mère l'oye* di Ravel, *West Side Story* di Bernstein o i *Quadri da un'esposizione* di Musorgskij.
«Per parlare delle percussioni in orchestra non si può prescindere dal distinguere la figura del percussionista prima degli anni Settanta – racconta Bianchini –, quando non esisteva una vera e propria scuola, e dopo, quando nei conservatori le percussioni hanno incominciato a essere considerate seriamente. Se oggi esiste un diploma in percussioni che si ottiene dopo ben otto anni di studio, con quattro anni di pianoforte e quattro di solfeggio obbligatori, un tempo invece il percussionista poteva solo frequentare un corso straordinario, e doveva diplomarsi in un altro strumento, generalmente un ottone. Il musicista si trovava così ad affrontare il repertorio orchestrale del tutto inesperto, e poteva fare affidamento soltanto sulla buona volontà e l'istinto».

Come è possibile che questo avvenisse, considerata l'enorme varietà degli strumenti a percussione, ognuno con una sua tecnica specifica (basti pensare solo alle due grandi categorie di strumenti a membrana e a tastiera)?



«Si trattava di una generale trascuratezza, che in parte dipendeva dal repertorio che veniva eseguito. Fino al tardo Romanticismo, le percussioni venivano utilizzate come sostegno armonico, e venivano usati in prevalenza timpani, grancassa, piatti e qualche volta il tamburo. Si aveva il pregiudizio e l'ignoranza di credere che bastasse una buona esperienza d'orchestra per assestare qualche colpo ben dato qua e là quando era richiesto. Se già questo discorso non aveva ragion d'essere in quel caso, di fronte alla musica del Novecento è addirittura improponibile. Già a cavallo del secolo scorso, a partire da Richard Strauss e Mahler, le percussioni sono diventate dei prim'attori, e nelle composizioni moderne e contemporanee vengono spesso inventati nuovi strumenti che richiedono al musicista flessibilità, elasticità e scioltezza».

A proposito di qualità del musicista, che cosa non può mancare a un percussionista?

«Ovviamente il senso del ritmo, un'innata predisposizione a seguire la musica e a cogliere il momento giusto, ma anche la capacità mentale di affrontare senza traumi strumenti che sono diversissimi tra loro sia tecnicamente sia timbricamente. Tutto questo unito alla sensibilità per le sfumature, perché in orchestra oggi le percussioni devono creare dei colori, e spaziare in una gamma dinamica che va dal pianissimo al fortissimo».

Aneddoti e pregiudizi

Carlo Cantone e Ranieri Paluselli sono i due percussionisti stabili dell'Orchestra del Teatro Regio: il primo suona prevalentemente i timpani, il secondo tutto il resto. Insieme ad altri colleghi hanno fondato un ensemble di percussioni che lo scorso anno si è esibito anche a Bruxelles.

Come siete diventati percussionisti?

Cantone: «Mio zio era maestro della banda di Alessandria e su suo consiglio mi sono iscritto al Conservatorio della mia città, quando il corso di percussione era ancora sperimentale. Dei miei insegnanti ricordo volentieri Michele Messerklinger, eccellente musicista austriaco, per molti anni timpanista e poi capo struttura dell'Orchestra RAI di Torino. Dopo gli studi ho iniziato a lavorare con l'Orchestra del Regio nel 1969 e ho vinto il concorso due anni dopo. Credo di essere tra i più anziani in servizio».
Paluselli: «Io ho iniziato nella banda di Tesero, in Val di Fiemme, forse la più vecchia del Trentino. Ho studiato nei Conservatori di Trento e Bolzano e dopo il diploma ho lavorato all'Arena, alla Scala, alla OSER di Parma, e quindi al Regio, dove sono stabile da cinque anni».

Dove vi esercitate con tutto quell'armamentario?

«Ai tempi del Conservatorio studiavamo nell'istituto, specie gli strumenti più ingombranti. A casa si portava il tamburo, per migliorare la tecnica di base. Adesso i timpani li studiamo in teatro, dove abbiamo un nostro spazio o possiamo lavorare in sala quando non ci sono prove. Se ci esercitassimo troppo a lungo a casa avremmo già subito diversi attentati da parte dei vicini».

Nei bandi di concorso si distingue il timpanista dal tastierista e dal percussionista: quali sono le peculiarità delle tre figure professionali?

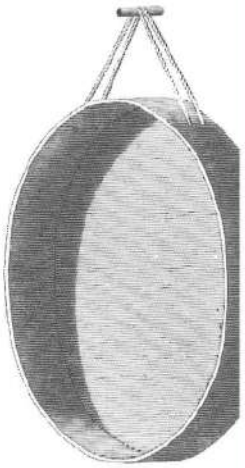
«Il timpano è il re delle percussioni, è quello che dà più soddisfazioni. Ha più storia, più repertorio. Il suo impiego è continuo ed è uno strumento completo; le note te le devi costruire, l'intonazione è molto delicata e occorre saper fraseggiare con eleganza insieme alle altre sezioni. Il tastierista deve avere una tecnica impeccabile e talvolta ha alle spalle lo studio del pianoforte. Il percussionista invece è versatile, deve saper suonare strumenti diversissimi tra loro e avere sangue freddo perché in certi casi è lui a condurre le danze e un colpo di piatti leggermente fuori tempo può rovinare tutta una sinfonia».

Quanto costa un set di timpani?

«Un set di cinque timpani di gran marca (tedeschi) costa sui 90 milioni. La pelle naturale per il timpano più grande costa più di un milione».

Avete qualche aneddoto o qualche scherzo da raccontare?

Paluselli: «Tra gli scherzi di base c'è quello di mettere del borotalco sulla gran cassa che al primo colpo crea un'enorme nuvola di polvere. Sono le piccole iniziazioni che ogni percussionista deve superare».
Cantone: «Uno degli episodi più divertenti è accaduto durante *Gargantua* di Corghi: in partitura era previsto il *water gong* (si immerge un gong in una bacinella piena d'acqua che varia l'altezza del suono) e distrattamente un collega ha ficcato un piede nell'acqua fino al polpaccio, bagnandosi scarpa, calzino e pantalone e restando inzuppato per tutta la rappresentazione. Tra i pregiudizi più diffusi c'è quello che i percussionisti esagerino le sonorità. In casi estremi alcuni direttori impongono un arbitrario *tacet*. Ricordo che alla fine di una prova della sinfonia del *Nabucco* al Palasport (parlo quindi di trent'anni fa) il maestro Molinari Pradelli si lamentò davanti a tutta l'orchestra che i piatti avevano suonato troppo forte. Peccato che per un disguido organizzativo i piatti fossero rimasti in teatro...».



Osservare la cultura in Piemonte

Le analisi e i dati della relazione dell'OCP

di Luca Dal Pozzolo

Il 25 maggio presso la sala conferenze della GAM di Torino, l'Osservatorio Culturale del Piemonte presenterà al pubblico la sua seconda relazione annuale. È un'occasione per riflettere sul mondo della cultura in termini complessivi, dallo spettacolo dal vivo al cinema, dai musei all'editoria e all'industria culturale. Affluenza del pubblico, offerta culturale, risultati economici, occupazione, fruizione culturale dei giovani: sono questi alcuni dei temi che verranno dibattuti per chiarire quanto il settore della cultura partecipi dell'identità di Torino e del territorio regionale, quanto tutto ciò oggi contribuisca a una qualità globale della vita. Una riflessione sui dati attuali, significativi soprattutto a fronte di segnali di incremento dei consumi culturali e delle sfide che si configurano anche per questo settore nei prossimi anni. Al centro dell'attenzione non solo ciò che il settore culturale può offrire all'economia regionale e cittadina e alla qualità complessiva della vita, ma anche ciò di cui il settore necessita per consolidarsi e per svilupparsi.

All'offerta culturale della città e della regione partecipa una miriade di soggetti, dalle grandi istituzioni, dai musei alle associazioni, ai singoli artisti, in una molteplicità di forme, di proposte, di iniziative difficili da abbracciare in una visione complessiva; proprio questo fatto è alle radici di una difficoltà a considerare la cultura un settore unitario dotato di un suo peso economico, capace di partecipare attivamente e di integrarsi nelle strategie di sviluppo territoriali. Eppure proprio nel settore culturale da anni vengono sperimentate le parole d'ordine oggi così dibattute a proposito del mondo del lavoro e dell'occupazione: auto-imprenditività, formazione permanente, flessibilità, capacità progettuale anche a fronte di risorse scarse, mobilità attraverso i diversi sub-settori, per necessità e da tempo immemorabile, fanno parte degli "stili di vita" ancor più che dei rapporti di lavoro di molti operatori culturali e rappresentano in qualche modo parte del corredo genetico necessario per continuare a essere propositivi nel settore culturale. Proprio in questo settore è possibile analizzare questi fenomeni alla luce dei loro effetti, non per mitizzare le capacità di sopravvivenza in un ambiente difficile, ma per capire quanto ciò abbia a che fare con i meccanismi della produzione culturale, con l'imprenditività legata a una proposta, a un progetto culturale e quanto invece sia dovuto a risorse scarse, a difficoltà oggettive nello stabilizzare forme di occupazione e auto-occupazione, alle difficoltà di trovare opportunità di consolidamento di nuove professioni e nuovi ruoli.

Promuovere un'analisi e un'auto-analisi del settore culturale può favorire una "coscienza di settore" per coloro che operano direttamente impegnati nella produzione culturale, far emergere richieste, necessità, esigenze che la cultura ha da porre alla società civile, e contemporaneamente può fornire strumenti di analisi, riflessioni sul mondo del lavoro il cui interesse trascende i limiti della sola produzione culturale.

La relazione annuale dell'Osservatorio Culturale del Piemonte è quest'anno alla sua seconda edizione. Si fonda su dati, informazioni, interviste, ricerche, materiali accumulati durante tutto l'anno e vuole promuovere uno spazio di riflessione dedicato all'attualità e all'approfondimento dei fenomeni che interessano il mondo della cultura. Proprio la ricostruzione di un quadro sistematico a livello regionale di dati e informazioni che consenta una diffusione delle conoscenze relative al mondo della cultura e che possa facilitare e dotare di maggiori strumenti i processi decisionali sia degli enti pubblici sia dei singoli operatori, rappresenta una delle funzioni fondamentali dell'Osservatorio. Con questi obiettivi è stato istituito nel 1998 con un Protocollo d'Intesa che vede la partecipazione della Regione Piemonte, della Città di Torino, dell'IRES Piemonte, delle Fondazioni Bancarie Compagnia di San Paolo e Fondazione CRT, dell'Unioncamere del Piemonte, dell'AGIS, e della Fondazione Fitzcarraldo. È un servizio che si rivolge a tutti coloro che in qualche modo hanno un interesse per il mondo della cultura mettendo a disposizione del pubblico il suo patrimonio di dati: chi fosse interessato può consultare il sito Internet, dove oltre a una molteplicità di statistiche è pubblicata la relazione annuale presentata l'anno passato.

Per informazioni:
Osservatorio Culturale del Piemonte
tel. 011 58.06.027 - fax 011 50.33.61
e-mail: ocp@fitzcarraldo.it
http://www.ires.piemonte.it/ocp

Il pane quotidiano

Tutto il "Klavier" in due serate con András Schiff

«Bach è la musica assoluta, l'unità indissolubile d'intelletto, emozione e gesto fisico. Suonando la musica di Bach provo il benessere corporale dei movimenti naturali e armonici. Detesto gli studi meccanici, sono molto stupidi e li ho abbandonati subito dopo aver compiuto i 14 anni, quando ho scoperto che se suono Bach faccio tutto».

Cominciando ogni giornata suonando i numeri uno, tre, quattro e sei del *Clavicembalo ben temperato,* András Schiff segue le raccomandazioni di Robert Schumann, che diceva ai giovani allievi «Fate del *Wohltemperierte Klavier* il vostro pane quotidiano», e si inserisce così nella tradizione dei grandi maestri che della linfa bachiana si nutrirono un giorno dopo l'altro a partire da Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms, Liszt, Busoni.

Concepita come un'opera didattica, quasi un modello di comportamento per l'affascinante unione di studio e severa applicazione con un aspetto ricreativo e immaginifico, la raccolta, pur rimanendo una base fondamentale della preparazione musicale, è diventata un oggetto di culto da quando Wagner ebbe l'idea di far eseguire i *48 Preludi e fughe* tutti di seguito e in pubblico (idea che lo stesso Bach avrebbe trovato alquanto singolare).

In maggio Schiff, che è uno dei protagonisti più amati e acclamati della più recente *Bach-Renaissance*, ripeterà, come non è così frequente in Italia, l'esecuzione integrale del *Wohltemperierte Klavier* in due serate al Conservatorio (17 e 24 maggio). «L'occhio fisso in Edwin Fischer quale modello, l'edizione di Czerny quale testo [...]; l'eleganza dei timbri, la chiarezza del discorso contrappuntistico, la virtù di non strafare, resistere alle pur legittime tentazioni post-gouldiane: ecco solo alcuni dei meriti che iscrivono l'impresa di András Schiff [...]» (Piero Buscaroli). La riflessione intellettuale e umana, che accompagna le proprie interpretazioni, contraddistingue con coerenza e profondità le scelte esecutive del "suo" *Klavier*, puntualmente riportate nei suoi saggi scritti, un'altra sapiente quanto inusuale pratica da grande artista quale egli conferma costantemente di essere. Il Bach di Schiff, sempre lontano dai gesti prepotenti e spettacolari, si dice porti con sé la memoria della storia di ciascuna tonalità, ognuna un mondo psicologico a sé, ognuna cresciuta e compiuta, in oltre due secoli, nelle sue promesse iniziali, la memoria epica della musica. *(m.p.)*

András Schiff

András Schiff ha inciso *Das wohltemperierte Klavier* (libro I e II) per la Decca.

Autoironia e senso del colore: i segreti di Roberto Cominati

di Savina Neirotti

Ho avuto il piacere di conoscere Roberto Cominati di persona, e di fare con lui lunghe chiacchierate durante una *tournée* in America Latina con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI. È colto e sofisticato, ma è altrettanto generoso e adattabile. Se la sua biografia racconta di un bambino prodigio che a otto anni viene ammesso per meriti speciali al Conservatorio di Napoli e incomincia a fare concorsi all'età di diciassette, Roberto riesce a fare un resoconto autoironico della propria vita mettendo in luce aspetti più intimi che hanno a che fare con i suoi dubbi e le sue sofferenze di musicista. Prima di un concerto è in grado di prepararsi su qualsiasi pianoforte gli mettano a disposizione, non ha particolari manie, ma se è possibile si mangia una o due banane (come molti direttori), che gli danno l'energia necessaria senza appesantirlo. I premi che ha vinto sono molti, e tutti importanti: nel 1991 l'«Alfredo Casella» di Napoli; nel 1993 il «Ferruccio Busoni» di Bolzano; nel 1996 il Concorso Internazionale di Leeds. Ha collaborato con direttori quali Eliahu Inbal, Simon Rattle, Daniel Harding, Leon Fleischer e David Robertson e la critica ha colto le sue qualità: «L'impressione è questa: Cominati è una natura musicale straordinaria, dotata di istinto, gusto, sensibilità, passionalità davvero fuori dal comune... inoltre questo pianista è un virtuoso completo e mostra pure nobiltà nel fraseggio» ("Corriere della Sera"); «Nel caso di Cominati, il suo dono è il senso del colore. Possiede una tecnica prodigiosa, ma non forza mai il suono, e non preme sull'acceleratore evitando di compromettere la complessiva delicatezza del suo tocco» ("Auckland Herald"); «Cominati ci racconta una storia, il suo modo di affrontare i tasti con le dita, con le mani, con le braccia, è quello di un affabulatore cordiale e dalle idee precise». ("la Repubblica")

MERCOLEDÌ 10 MAGGIO
CONSERVATORIO «G. VERDI»
ORE 21

Roberto Cominati

SEI VOCI IN UNA SCATOLA MAGICA

1998, "The Times", recensione del concerto per il trentesimo anniversario dei **King's Singers**: «Negli anni i King's Singers hanno cambiato pettinatura e anche componenti, ma in gran parte degli altri aspetti sono rimasti gli stessi [...] sono imbattibili per musicalità e capacità di intrattenere».

Il gruppo, ospite dell'Unione Musicale il **31 maggio** (Conservatorio, ore 21), è costituito da due controtenori, due baritoni, un tenore e un basso e il suo repertorio spazia dalle composizioni più classiche alle trascrizioni di opere moderne e contemporanee, per finire alle canzonette. Altre costanti: sono sempre in cerca di musica nuova, cantano in inglese, italiano e ceco, si dirigono da soli e sono un "miracolo di equilibri e di dosaggi".

«Ad ascoltarli si ha la sensazione di un gioiello sonoro, quasi una scatola magica, un organo da chiesa ridotto ai minimi termini: con l'esattezza propria di uno strumento meccanico e, dentro, la vita che solo la voce umana può custodire. Per la qualità della voce, la tecnica e l'intesa non sono che da ammirare: i sei ricamano piccole perfezioni a ogni passaggio [...]. Cantata al loro livello, la polifonia cinque-seicentesca appare davvero per quel che fu: un'avventura al di qua delle regole dell'armonia, consumata in bilico tra il puro piacere del suono e l'intellettuale diletto del calcolo. Un gioco in cui si incrociano il vezzo dell'intelligenza e l'accondiscendenza verso un estetismo proto-dandystico. Partecipare a un mondo del genere, a secoli di distanza, è illusorio: ma contemplarlo è un'emozione sottile e bella, di cui si deve essere grati alle voci capaci di restituirlo in tutta la sua potenziale meraviglia». (Alessandro Baricco, "la Repubblica", dicembre 1990)

Marisa Fabbri

Medea, il melologo per voce e orchestra di Jiři Antonin Benda, verrà eseguito **mercoledì 3 maggio** al Conservatorio «G. Verdi» nella versione per voce e trio con pianoforte. Protagonisti la voce calda e vibrante di **Marisa Fabbri** e l'affiatatissimo **Jess Trio Wien** (il termine Jess è l'acronimo dei nomi di battesimo dei tre componenti - Johannes, Elisabeth e Stefan -, tre fratelli di origine austriaca). Il merito della riduzione per questo organico, una pratica assai comune in età barocca e iniziativa lodevole per la diffusione di un'opera importante ma esclusa dal repertorio corrente, va al pianista del complesso, Johannes Kropfitsch, dietro commissione del Mittelfest di Cividale del Friuli dove è stata eseguita dagli stessi artisti in prima mondiale nel 1995.

Il melologo di Benda, Kappellmeister ambizioso

di Filippo Fonsatti

Nel suo volume *L'età di Mozart e di Beethoven* (Edt, Torino 1979) Giorgio Pestelli cita ben sette volte il nome di Jiři Antonin Benda. Al comune ascoltatore che si domanda se questo sconosciuto meriti davvero di essere ricordato, forniamo qualche notizia perché possa trarre le sue conclusioni.

Iniziamo col dire che Benda (1722-1795), anche se non venne baciato dagli dei, tentò di cantare fuori dal coro delle centinaia di *Kapellmeister* che si guadagnavano il pane nelle corti europee perfezionando un genere musicale che per vent'anni godette di una certa fortuna e del quale anche Beethoven tenne conto nel suo *Fidelio*. Nato da una famiglia di musicisti boemi di origine ebraica, nel 1742 Benda si trasferì in terra di Prussia al servizio della corte berlinese e dal 1750 fu *Kapellmeister* a Gotha. Dopo lunghe riflessioni nel salotto letterario dello scrittore Friedrich Wilhelm Gotter, decise di eludere l'egemonia dell'opera italiana alla ricerca di un teatro musicale più tipicamente tedesco e nel 1775 sfornò due esempi paradigmatici di *Melodrama* (in italiano "melologo"): *Ariadne auf Naxos* e *Medea*. L'intenzione era quella di sposare la musica a un testo declamato, svincolando la parola dalle gabbie di settenari ed endecasillabi e ricercando la naturalezza dell'eloquio mentre le note descrivevano e commentavano ciò che la voce liberamente raccontava.

Roba da intellettuali, alla quale però non restò insensibile nemmeno il giovane Mozart che il 12 novembre 1778 scrisse al padre: «Per due volte ho assistito, con grande piacere, alla rappresentazione di un lavoro del genere! Nulla infatti mi ha mai sorpreso tanto! Avevo sempre creduto che un simile dramma non avrebbe avuto alcuna efficacia. Lei sa bene che non è cantato, ma declamato, e la musica è quasi un recitativo obbligato; talvolta si recita su uno sfondo musicale, il che fa uno splendido effetto. Quello che ho visto io è la *Medea* di Benda; ma egli ne ha composto ancora un altro, *Arianna a Nasso*, e ambedue sono davvero eccellenti. Lei sa che tra i maestri di cappella luterani Benda è sempre stato il mio preferito; questi due lavori mi piacciono tanto che li porto con me. Si immagini ora la mia gioia nel dover fare ciò che desideravo. Sa quale sarebbe la mia idea? Si dovrebbero trattare i recitativi nell'opera quasi sempre in questo modo, e, solo quando fosse possibile esprimere bene le parole in musica, farli cantati».

Fu vera gloria? Al comune ascoltatore, dunque, l'ardua sentenza.

Haydn operista, questo sconosciuto

di Angelo Chiarle

Una delle sezioni del catalogo haydniano meno conosciute dal grande pubblico è senz'altro quella delle composizioni per il teatro. Haydn, in fondo, è il compositore che tutti si ama e ammira soprattutto per le sinfonie, i trii e quartetti, per la musica strumentale, insomma. Non v'è, però, dubbio alcuno che egli si sarebbe alquanto risentito per una fama postuma così "sbilanciata". Per molti anni della sua lunga carriera, infatti, scrisse per il teatro con molta passione e con piena consapevolezza della propria originalità. Il principe Nicolaus Esterházy, suo "magnifico" datore di lavoro, lo aveva incaricato anche di dare avvio a una significativa tradizione operistica, dapprima nel teatro della residenza invernale di Eisenstadt, quindi dall'agosto 1768 in quello nuovo, appositamente costruito nella splendida residenza estiva di Eszterháza. Fino al 1783 Haydn compose "su misura" un cospicuo numero di opere originali. Nel teatro di Eszterháza si andava in scena mediamente 52 sere all'anno, due volte alla settimana, di norma il giovedì e la domenica.

Haydn era molto orgoglioso di questa sua attività di operista. Alcune delle sue opere, eseguite a Vienna e Parigi, riscossero in effetti grande successo. «Posso assicurarvi che niente di simile è stato sentito a Parigi finora, e forse neppure a Vienna», confidava all'editore Artaria a proposito dell'*Isola disabitata*.

Questa "azione teatrale in due parti" venne rappresentata a Eszterháza il 6 dicembre 1779 in occasione dell'onomastico del principe. Per essa Haydn ripescò un vecchio libretto scritto dall'amico Metastasio nel 1752. Si tratta di un'opera seria "in miniatura" a lieto fine, con scena fissa, ambientata in un luogo e in un tempo imprecisi, con un organico strumentale ridotto, con soli quattro personaggi, composta da sette arie e un quartetto finale. Piuttosto esile la trama. Silvia, giovane protagonista dai tratti vagamente goldoniani, come Miranda nella *Tempesta*, si innamora del primo uomo che incontra semplicemente perché non ne ha mai visto prima un altro. Elemento di pregio di questa partitura haydniana è il ricorso esclusivo al recitativo accompagnato, sulla scia dell'esempio di Gluck e del boemo Jiři Antonin Benda. Notevole anche l'espediente di caratterizzare ciascun personaggio abbinandogli uno strumento e un motto melodico. Questa intuizione dà l'abbrivio a un efficace e sapido intreccio di riferimenti incrociati, presago di ottocenteschi *Leitmotiv*.

Senza paura sull'Isola disabitata

Alessandro De Marchi e un'opera da riscoprire

di Susanna Franchi

Naufragi, isole deserte, pirati, amore: sono gli ingredienti dell'*Isola disabitata* di Haydn che l'Academia Montis Regalis diretta da Alessandro De Marchi presenta l'8 maggio per *L'altro suono*.

«*L'isola disabitata* è uno dei più fortunati libretti di Pietro Metastasio; si tratta di una "azione teatrale" in un atto e ha ricevuto decine di versioni musicali – racconta De Marchi, clavicembalista, organista, direttore ospite della Staatsoper di Berlino –. Oltre alla prima (Bonno, Vienna 1752) vanno sicuramente ricordate le versioni di Jommelli (1761), Traetta (1768), Paisiello (1799) e, a quasi due secoli dalla prima, quella di Nino Rota (1932). Si tratta certamente di un libretto che, grazie alle sue qualità poetico-drammatiche, alla geometria dell'intreccio e alle contenute dimensioni, si "lascia musicare" volentieri e con successo. In verità abbiamo a che fare con un testo poetico un po' antiquato rispetto all'anno di composizione (1779), ma Haydn lo mette in musica in maniera talmente "moderna" da farne, con *Armida*, una delle opere di cui andava più fiero. Il maestro, infatti, rinuncia completamente al recitativo secco (cioè accompagnato dal solo clavicembalo) e sviluppa un accompagnamento orchestrale ininterrotto *(Durchkomponiert)* che si modella su ogni frase del testo e ne prepara, commenta o sottolinea accenti e carattere utilizzando addirittura una rudimentale forma di *Leitmotiv*. Inoltre Haydn compone un finale di vaste dimensioni nel quale quattro strumenti concertanti (flauto, fagotto, violino e violoncello) rivaleggiano in virtuosismo con i cantanti. Si tratta sicuramente di un'opera ingiustamente uscita dal repertorio».

È la prima esecuzione moderna con strumenti originali. Lei ha già diretto quest'opera a Berlino: quali sono le differenze tra le due esecuzioni, e quali sono le difficoltà per l'orchestra e per i cantanti?

«Sì, è vero, ho già diretto *L'isola* molte volte. Dopo il successo della prima, nel dicembre 1996, l'opera è rimasta in repertorio alla Staatsoper di Berlino e io ho diretto (oltre alla prima serie) tutte le riprese nelle stagioni successive, nonché le recite al Festival di Santiago de Compostela in Spagna. Non uso due approcci diversi con gli strumenti moderni e con quelli originali: in tutti e due i casi cerco di servire il testo e il compositore, cerco nelle fonti il maggior numero possibile di informazioni, e cerco dentro di me per dare vitalità ed energia al tutto. Le difficoltà maggiori che incontrano cantanti, orchestra e direttore dipendono proprio dalla peculiarità dell'opera: la presenza continua dell'orchestra nei passaggi in stile recitativo rischia di irrigidire il ritmo dei dialoghi. Bisogna quindi lasciare grandissima libertà ritmica ai cantanti, ma questo comporta per orchestra e direttore il massimo dell'attenzione, e per tutto il tempo. Vorrei inoltre ricordare che tutte le parti solistiche previste nel *Finale* sono molto prossime ai limiti degli strumenti dell'epoca».

Quali sono i progetti futuri con l'Academia Montis Regalis?

«Nella vita ci sono incontri fortunati. L'incontro tra orchestra e direttore può essere un idillio o una catastrofe, e questo a prescindere dal livello di entrambi. Ma sin dalla mia prima collaborazione con l'Academia si è instaurato un raro clima di rispetto reciproco e di cooperazione, e questo ci ha invogliati a moltiplicare le occasioni di collaborazione. Trovo inoltre che il livello tecnico, la musicalità e l'entusiasmo di questa giovane formazione la pongano alla pari delle migliori orchestre europee che utilizzano strumenti originali. Per questo abbiamo intrapreso un grosso progetto discografico (con la casa francese Opus 111) che prevede, oltre a *L'isola disabitata*, la *Juditha Triumphans*, *Il Farnace* e numerose opere strumentali di Vivaldi, i concerti per violoncello di Haydn, le sinfonie di Rossini, *La passione di Gesù Cristo* di Paisiello, *L'Olimpiade* di Cimarosa, il *Don Juan* di Gluck; insomma ne abbiamo per molti anni!».

Academia Montis Regalis

Alessandro De Marchi

Settecento italiano per Giuliano Carmignola

Le punte di diamante della scuola violinistica italiana del Settecento (con un inserto bachiano) costituiscono il programma che **Giuliano Carmignola** affronterà nel concerto del **29 maggio** al Conservatorio, accompagnato al cembalo da **Yasuyo Yano**, sua collaboratrice pianistica presso l'Accademia Musicale Chigiana di Siena e presso la Hochschule di Lucerna. La musicista giapponese si è diplomata al Conservatorio di Santa Cecilia e ha conseguito anche il diploma in cembalo, musica da camera e direzione d'orchestra al Conservatorio di Lucerna dove attualmente insegna.

Si tratta di un nuovo programma rispetto a quello annunciato che prevedeva l'esecuzione di alcune *Sonate e Partite per violino solo* di Johann Sebastian Bach.

Le condizioni di salute di Carmignola sono ottime, ha però una forma di risentimento muscolare che è in via di soluzione ma che gli impedisce di affrontare in questo periodo un impegno fisico così gravoso come l'esecuzione di tre pezzi di Bach per violino solo. Grazie alla sua disponibilità e certi di fare una cosa gradita al pubblico abbiamo pensato di mantenere la data del concerto rendendo il programma, se non più lieve sotto il profilo artistico, meno impegnativo sotto quello fisico.

Potremo quindi gustare il repertorio nel quale il violinista di Treviso si è rivelato uno dei massimi interpreti e la presenza comunque della *Sonata in sol maggiore per violino e cembalo BWV 1021* varrà come promessa per un'esecuzione integrale delle *Sonate e partite per violino solo* da parte di Carmignola che ci auguriamo molto prossima.

Orpheus Chamber Orchestra

Orpheus Incantator

di Gianni Nuti

LUNEDÌ 22 MAGGIO
TEATRO REGIO
ORE 20.30

ORPHEUS CHAMBER ORCHESTRA

BACH
I CONCERTI BRANDEBURGHESI

Orfeo è il protagonista della favola musicale più rappresentata nei teatri dell'Europa barocca: "l'uomo-musica" strega animali e cose del mondo, levando un canto suadente e terribile che intercetta le vibrazioni dei corpi, le armonizza e le diffonde "sopra la lontananza".
Non c'è distanza tra Dio e terra quando il *Kappelmeister* Johann Sebastian Bach imbraccia il violino e fa un cenno ai migliori strumentisti di Köthen: le essenze arboree più preziose, i fiori più variopinti e gli arbusti più rari si dispongono con perfezione geometrica lungo i viottoli, attorno alle fontane gorgoglianti; alte siepi disegnano ombrosi e intricati labirinti; le fiere tacciono quiete, gli animali canterini si aggregano all'orchestra, gli altri saltellano a tempo, senza meta, senza puntare alcuna preda.

Tutta la natura si piega al gesto del maestro, ed è inno di ringraziamento alla bellezza – variegata e unica – e insieme voce di Dio, che chiede alle sue creature una ragione d'essere.
I finissimi padiglioni auricolari sotto estremi riccioli di nobile parrucca captano movenze di gusto francese e stile italiano, contrappunti febbricitanti e ritmi di danza, distesi impasti corali e slanci virtuosistici: ogni fonte è riconoscibile e viva, ma raccolta in un tutto armonioso, irripetibile. *Singula enumerare, omnia circumspicere.*
Questo offre il *très humble et très obéissant serviteur* J. S. B. ai potenti del suo tempo, con la saggia consapevolezza di quanto vacua sia la fama terrena, di quanto lo spirito dell'arte – scienza e poesia, sintesi e sperimentazione – corra lungo distese ben più ampie, trascendentali.
E anche il margravio Christian Ludwig di Brandeburgo avrebbe tenuto i *Concerts avec plusieurs instruments* in ben altra considerazione se si fosse reso conto che il suo nome non sarebbe finito nell'inceneritore della storia proprio grazie a loro, se solo avesse intuito di quali sontuosi giardini sonori avrebbe potuto godere, facendo impallidire i regnanti di Versailles che tanto invidiava.
Invece le partiture rimasero a prender polvere per molti anni. Oggi, a dimostrazione che l'anima del mondo si evolve – cosa di cui spesso dubitiamo –, sono patrimonio artistico dell'umanità.
Orpheus, quale nome migliore, evocatore del potere assoluto ma pacifico della musica, potrebbe avere un'orchestra chiamata a suonare i *Concerti brandeburghesi*. E quali credenziali migliori si potrebbero trovare di quelle presentate dalla celebre Chamber Orchestra americana: ventisette anni di sodalizio, esibizioni in tutto il mondo, premi prestigiosi, oltre quaranta dischi per la Deutsche Grammophon.
Ma due sono i tratti distintivi che mi preme sottolineare di questo gruppo.
Il primo, la compresenza tra attività concertistica e didattica dei componenti: molti di essi ricoprono cattedre di importanti conservatori e università americane, durante le *tournée* tengono seminari e *masterclass*, dimostrando così di credere alla musica come strumento di edificazione e promozione umana, di considerare indispensabile trasmettere la faticosa ricerca personale alle generazioni future. Non c'è opera bachiana che non unisca il valore artistico a quello didattico, dimostrativo, non c'è allievo di conservatorio che non abbia trovato nelle opere di Bach una cornucopia zeppa di preziosi insegnamenti.
Il secondo, il più qualificante, l'assenza di un dittatore musicale all'interno del gruppo. Ciascun componente, a turno, dirige la propria sezione, i capi fila impostano il lavoro iniziale di lettura e concertazione, mentre alla messa a punto definitiva del progetto interpretativo partecipano tutti i membri dell'orchestra.
Il risultato musicale è sorprendente: non solo la sincronia e gli equilibri sono eccellenti, ma la presenza di ogni strumento è vivace, colma di enfasi comunicativa, di autentico desiderio di dialogare con i compagni senza prevaricazioni, per spirito dialettico di alto profilo; la percezione prospettica è più profonda, fine il gusto per il dettaglio senza perdita di compattezza dell'insieme. Sono certo che il religioso Bach abbia pensato al concerto come luogo di armonia creaturale perfetta, dove i desideri e le emozioni di ognuno si rispecchiano in un'unica immagine di bellezza, senza fondersi in un magma monocromo e mi sembra che l'Orpheus abbia colto i fondamenti di questo pensiero che, per noi mondani, si potrebbe tradurre in un esempio di democrazia compiuta, capace di valorizzare il potenziale di ogni uomo e di metterlo al servizio della collettività per la costruzione di un progetto ideale universalmente condiviso. Da meditare, dopo averli ascoltati.

Cantarle chiare

Lorin Maazel senza peli sulla lingua

Lorin Maazel

Settant'anni, apprezzato anche come violinista e come compositore, Lorin Maazel appartiene al Gotha della direzione d'orchestra mondiale. Con due caratteristiche tutte sue: la curiosità (strategica?) per il linguaggio delle immagini, per le produzioni multimediali, per la tv e il cinema, e la straordinaria schiettezza nel rilasciare interviste. Tanto che, a sfogliare la sua rassegna stampa degli ultimi anni, non si possono avere dubbi sul "Maazel-pensiero" a proposito dell'intero mondo musicale.

Mediocrità

«Negli anni Quaranta e Cinquanta i musicisti erano tutte "stelle": nessuno pensava di andare ad ascoltare un concerto che non fosse eseguito e diretto da un grande musicista. Poi è arrivata la cosiddetta "democratizzazione della musica", per cui ogni musicista che si crede in grado di farlo si esibisce. Il risultato è che il pubblico si trova esposto a una vera e propria valanga di mediocrità. E allora, ad esempio, crollano le vendite del mercato discografico. Ma passerà: anche l'industria automobilistica americana aveva immesso sul mercato automobili assurde, che si guastavano addirittura nel percorso dall'autosalone all'abitazione del compratore. Il tutto è andato avanti e molto, finché le industrie hanno perso il 40% del mercato e sono state costrette, finalmente, a produrre automobili decenti. Con i dischi succederà la stessa cosa».

Musica d'oggi

«Ci sono tanti compositori che hanno scritto della musica per se stessi o per altri compositori. E ce ne sono tanti che compongono per il piacere del disegno della musica sulla pagina: ma allora è meglio darsi alla pittura, perché l'unico modo di comporre è sentire dentro la musica che si scrive. La tecnica della composizione è molto importante: anche se le regole non si utilizzano, bisogna saperle applicare. Oggi se domandi a molti compositori di scrivere una fuga non ne sono capaci.

Io dico sempre che la musica è la lingua dello spirito umano, è l'unica lingua che abbiamo. Ma c'è un fatto che pochi considerano: la musica esiste solo sulla terra, perché solo qui c'è l'aria, un'atmosfera; altrove nell'universo la musica non può esistere».

Il fascino del direttore

«C'è un certo fascino notato da tutti, tranne che dal sottoscritto. Dirigere non esercita su di me nessun fascino: non mi interessa niente dirigere per dire fate così, fate cosà, seguitemi. Ma francamente c'è tanta gente che crede di essere all'altezza del compito, di saper essere a capo di un'orchestra di cento professionisti, anzi super-professionisti. In America c'è gente che paga 5-10 mila dollari per dirigere cinque minuti; io non l'ho mai capito. Tantissimi, anche uomini politici importanti che ho conosciuto, sembrano essere ossessionati dal desiderio "segreto" di dirigere.

Dirigere è solo un altro modo di fare musica. Francamente, dal punto di vista psicologico, io preferisco suonare il violino: non c'è nessuno, c'è un silenzio totale, non devo dire "State zitti!", non si fanno discorsi, si fa la musica. Ma la musica per violino solo è piuttosto limitata e quindi se vuoi affrontare il grande repertorio devi dirigere. Quindi lo faccio volentieri.

Adesso che sono un po' "stagionato" comincio a provare un certo piacere nel contatto con i musicisti. Molti orchestrali sono giovani e vedo il desiderio di migliorarsi, vedo che hanno ancora degli ideali, che non sono viziati dai problemi della vita. E questo mi appaga nel dirigere. Adesso quasi provo piacere nelle prove».

Contaminazioni

«La mania dilagante di commistione tra musica classica e leggera non mi trova d'accordo. C'è una dimensione filosofica nella musica classica che non ha nulla a che spartire con la musica leggera. So che c'è chi vede queste contaminazioni come un modo per conquistare un pubblico più giovane e numeroso, ma non ci credo. La musica classica trova in sé il proprio significato e i suoi strumenti di diffusione. Non va spinta verso una popolarizzazione forzata: è già popolare».

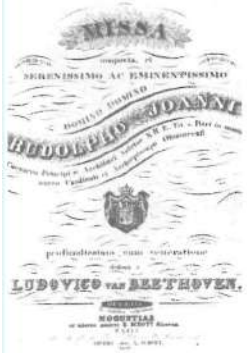
Simon Rattle alla guida dei Berliner

«Voglio bene a Simon e seguo da tempo la sua carriera con interesse. Ma la verità è che l'identità delle orchestre, in futuro, sarà radicalmente stravolta e la funzione del direttore stabile avrà sempre meno senso. L'avvenire della musica sarà dominato da mega-progetti interdisciplinari, grandi concerti e spettacoli ripresi in film, eventi speciali collegati a riprese tv. L'orchestra, intesa come ente pubblico stabile, è una struttura che arriva dall'epoca in cui un maestro dirigeva davvero, plasmando la propria formazione: aveva una sua idea musicale che riusciva a imporre ai musicisti. Oggi invece il direttore è visto dagli orchestrali solo come un mezzo per guadagnare più soldi. Lo si scrittura non per quello che può dare alla sostanza dell'orchestra ma affinché, attraverso i suoi legami, porti lavoro supplementare, contratti discografici, *tournée*... Il direttore è diventato un facchino: porta i bagagli dell'orchestra in giro per il mondo, ne promuove l'immagine, la fa circolare». *(n.c.)*

Estratti da "la Repubblica", "Pbs Online", "L'Eco di Bergamo", "Bresciaoggi", "Giornale di Brescia"

Giovedì 4 maggio ore 20.30
Venerdì 5 maggio ore 21

Auditorium «G. Agnelli» del Lingotto

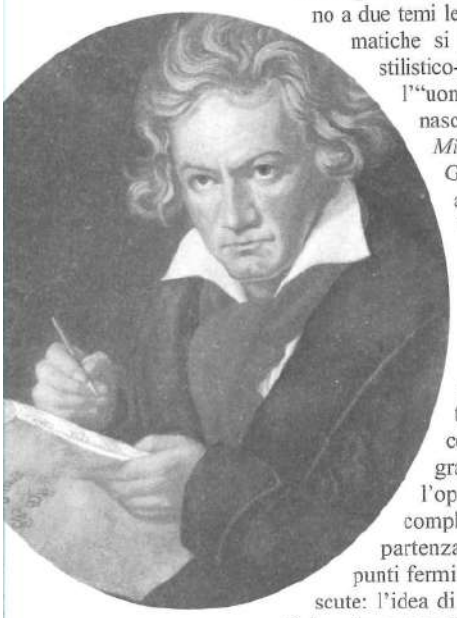


Missa Solemnis

Il fascino controverso di un capolavoro

di Savina Neirotti

Beethoven considerava la *Missa Solemnis* la sua opera "più riuscita". Sicuramente si tratta della più controversa, dal momento che, comprendendone il mistero e il fascino, musicologi e studiosi hanno spiegato in modi assai differenti in che cosa consiste la sua grandezza. O forse si è solo "cercato" di darne una spiegazione, senza mai arrivare al punto, se Adorno (cinquant'anni fa) affermava: «Così sulla *Missa* si è scritto finora ben poco di acuto: per lo più chi scrive si limita a testimoniare in maniera generale la venerazione per un capolavoro immortale e tradisce in questo l'imbarazzo di dover dire realmente in che cosa consiste la sua grandezza» (*Dissonanze*, Feltrinelli, 1959-1990). Eppure l'approccio emotivo alla *Missa* è simile per tutti: l'opera spiazza, si presenta come un enigma e come tale mette l'ascoltatore di fronte a una domanda: la *Missa* non si "ascolta" soltanto, ma si è costretti a "interrogarla". La discussione ruota intorno a due temi le cui rispettive problematiche si intrecciano: l'analisi stilistico-formale dell'opera e l'"uomo Beethoven" che si nasconde dietro alla *Missa*.



Guardando all'opera e attenendosi strettamente al suo contenuto musicale, gli interrogativi vengono formulati in merito al grado di libertà dell'autore nei confronti della tradizione che lo precedeva, e in merito al grado di unitarietà che l'opera raggiunge nel suo complesso. Come base di partenza, esistono alcuni punti fermi sui quali nessuno discute: l'idea di comporre una *Missa Solemnis* venne a Beethoven nel 1818 in seguito alla notizia ufficiosa di una futura nomina dell'Arciduca Rodolfo ad Arcivescovo di Olmutz in Moravia, in un periodo in cui il maestro si dedicava allo studio del contrappunto e della musica antica con assiduità. L'opera fu da subito progettata su vasta scala, composta seguendo l'ordine della funzione liturgica (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*) e venne completata solo dopo quattro anni e mezzo. L'autore tende a illustrare musicalmente ogni concetto: il linguaggio è pittorico, entra in ogni dettaglio, quasi non sfugge una parola. Beethoven rinuncia in quest'opera all'elaborazione tematica, creando in alcuni casi una giustapposizione di idee che porta un senso di frammentarietà.

È nel trarre le conclusioni che le posizioni si diversificano: da una parte, per esempio, Warren Kirkendale, dopo molti confronti con autori quali Palestrina, Bach, Haendel e Mozart, può affermare che «Oggi possiamo constatare che non soltanto si servì in misura imprevista di un patrimonio di idee tradizionali, ma riscoprì tradizioni molto più antiche ormai sepolte... tutto ciò, naturalmente, con un vocabolario personale incomparabilmente più libero», e dall'altra Martin Cooper, «Tra le caratteristiche che fanno della *Missa* un'opera di suprema grandezza è assente l'unità di concezione. Quest'unità vi è come imposta dall'esterno, impressa dal marchio inconfondibile della personalità di Beethoven, giacché non vi è nulla, in questa messa che non provenga apertamente e unicamente da lui». E ancora, c'è chi, al contrario, vede un'unità compositiva, come Carli Ballola che afferma: «La *Missa* consta di vari campi giustapposti, di sezioni cioè... che fanno anche parte di un ordine compositivo generale; così come i singoli elementi di un complesso architettonico pur possedendo un organismo proprio e individuale si fondono e legano con il tutto».

Anche sulla religiosità dell'"uomo Beethoven" non esistono dei punti fermi: il compositore non era un cristiano ortodosso e tanto meno praticante; ciò nonostante la *Missa* è un atto di fede in un Dio personale e mediatore, un Dio che va magnificato nella sua grandezza, che suscita una forte adesione emotiva e porta a riflettere in modo sofferto sulla propria condizione umana. Eppure, nel trarre le conclusioni, c'è chi vede Beethoven arrivare a una «gioiosa accettazione degli elementi essenziali della fede cristiana» e chi invece osserva come la «sensazione d'insufficienza e dipendenza umana da un Padre amoroso fosse in lui un istinto profondo che non ritenne mai necessario esaminare o giustificare intellettualmente» o ancora chi lo pensava ostile al rito cattolico per l'apparente trascuratezza nel trattare alcune frasi del *Credo*.

Rimane di estrema lucidità il giudizio di Adorno, che di per sé nulla toglie a ciascuna delle diverse interpretazioni di quest'opera, perché ne definisce la grandezza in base alla sua incompiutezza: «Evidentemente Beethoven ha tentato di dire nella *Missa* una parola valida anche in un genere a lui estraneo [...] ma così facendo ha considerevolmente sovraccaricato questo nuovo genere, e in ogni battuta di questo pezzo denota uno sforzo eccezionale e costante, volto però non come negli altri lavori a imporre l'intenzione soggettiva, ma a tralasciarla [...] è un'opera fatta di omissioni, di permanente rinuncia [...]. Questo carattere di residuo della verità non solo condanna la *Missa Solemnis* a essere enigma, ma le imprime in senso superiore il marchio dell'impotenza».

L'uomo dei kolossal

Andrea Andermann produce "La Traviata à Paris"

di Filippo Fonsatti

Andrea Andermann ha un'attrazione fatale per i grandi numeri. Regista dei diari di viaggio di Alberto Moravia, produttore del *Napoleon* di Gance e di tante altre imprese titaniche per gli schermi, ha racimolato 20 miliardi per la sua prossima sfida, che si concluderà il 3 e il 4 giugno di quest'anno. E ne ha scelto con cura sia i luoghi – l'Hotel de Boisgelin, l'Humeau de la Reine a Versailles, il Petit Palais e l'Île Saint-Louis – sia i protagonisti: Eteri Gvazava, bellezza siberiana alta un metro e settantacinque con capelli lunghissimi e viso da *top model*, José Cura, idolo delle melomani e già prestante Otello televisivo, Ruggero Raimondi, attore consumato che per Andermann è stato Scarpia nella *Tosca nei luoghi e nelle ore di Tosca* del 1992. Sul podio Zubin Mehta, a dirigere l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI.

Come e quando è nata l'idea dell'operazione "*La Traviata* à Paris"?

«L'idea è parte di un progetto cui io penso da anni e che sto portando avanti con grande ostinazione, un *work in progress* chiamato *La via della musica* di cui *Traviata* è uno dei momenti più importanti, e non sarà l'ultimo».

Ammesso che la sua passione per la musica abbia radici profonde, perché ostinarsi a portare la lirica fuori del suo *habitat*, il teatro, rischiando di snaturarne i connotati?

«Con un padre russo e una madre viennese la parola musica è scritta nel mio codice genetico. Durante gli studi universitari a Parigi ho iniziato a lavorare proprio come aiuto regista di Zeffirelli per la *Tosca* della divina Maria Callas. Poi ho continuato facendo soprattutto televisione, il cui specifico secondo me è la diretta, che viene così bene utilizzata per lo sport e l'informazione. Questo mi ha indotto a pensare che si potesse tentare di riscrivere il melodramma in termini audiovisivi. Per formazione io non ho il senso del limite e della frontiera; parlando correntemente varie lingue non capisco perché non si debba parlare una lingua comune come quella della musica che permette di trasmettere simultaneamente *La Traviata* in 125 paesi. Il successo di *Tosca* mi ha insegnato che televisione e melodramma possono convivere in modo armonico. La mia scommessa è di conciliare un'altissima *audience* da varietà del sabato sera con uno spettacolo che sia sopra la linea di indecenza che caratterizza i palinsesti di gran parte delle emittenti televisive d'Europa».

La televisione sta gradualmente svuotando gli spalti degli stadi: fantascientificamente parlando, lei auspica o teme che operazioni come "*La Traviata* à Paris" possano un giorno svuotare i teatri?

«Non lo temo né lo auspico. Io credo nel rito sociale e nella liturgia del teatro: si esce di casa, si compra il biglietto, si spegne la luce in sala e inizia lo spettacolo. La televisione è un'altra cosa e il peggio che la televisione possa fare è riprendere uno spettacolo teatrale così com'è: il voyeurismo passivo è la morte del teatro e della televisione. *La Traviata* verrà ripresa a 360°, vogliamo sfondare le pareti che delimitano il teatro e farci entrare un miliardo di persone al posto delle solite mille».

Zubin Mehta

Quanto tempo occorre a preparare un'impresa del genere?

«Io ho sempre fatto cose smisurate e per esperienza so che non se ne può fare più di una ogni otto, dieci anni. E nel frattempo non posso dedicarmi ad altro: la preparazione è ossessiva, va curata in ogni minimo dettaglio e un prodotto di queste dimensioni non compensa sicuramente sul piano economico».

Perché, nonostante la *partnership* con la televisione francese e la presenza a Parigi di diversi complessi lirici e sinfonici di ottimo livello, avete scelto l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI?

«Nella *Tosca* c'era l'Orchestra della RAI di Roma. La imposi all'azienda contro il parere della dirigenza di allora che giustamente temeva insidiose rivendicazioni sindacali. Zubin Mehta fu molto soddisfatto del risultato e conoscendo l'attuale livello di eccellenza della Sinfonica Nazionale RAI ha chiesto che fosse questa compagine il fulcro dell'operazione. Il complesso lavorerà un mese intero esclusivamente sulla partitura della *Traviata*, alla ricerca del suono e dello stile più appropriati. Anche il Coro avrei potuto sceglierlo parigino, ma ho preferito selezionare gli artisti uno ad uno per il timbro della voce e l'aspetto fisico. Da un anno e mezzo si incontrano ciclicamente per le prove e lavoreranno insieme a Parigi per quattro mesi. D'altronde perché la ricetta riesca ogni ingrediente deve essere scelto e dosato con cura».

Questa produzione è un concentrato di problemi, compresa la diretta televisiva che è un'acrobazia senza rete dove non c'è margine di sicurezza per gli errori...

«Anche un uomo di spettacolo come Domingo nei primi giorni di prova della *Tosca* mi disse che era emozionato perché si rendeva conto che si stava lavorando a qualcosa di molto diverso dal solito, si stava andando oltre. L'artista di razza si eccita e si esalta con la diretta, sa che può comunicare in tempo reale a una platea vastissima emozioni ad alta temperatura e credo che anche il telespettatore percepisca la tensione vissuta in scena».

Negli otto anni che separano l'operazione *Tosca* da questa *Traviata* la tecnologia ha fatto passi da gigante: immagino che le riprese si avvarranno di strumenti molto sofisticati?

«Arriverà dagli Stati Uniti l'inventore della *steady-cam*, che è lo stesso che ha girato *Shining* con Kubrik; Vittorio Storaro (3 Oscar) curerà la fotografia, e la regia porta la firma di un maestro come Giuseppe Patroni Griffi. Ci saranno tecnici del suono tedeschi che omogeneizzeranno i riverberi acustici dei vari ambienti; i microfoni grandi come spilli saranno nascosti nei capelli e nei costumi dei cantanti. Il supporto tecnologico è senza pari. Sono centinaia i tecnici coinvolti nella produzione e trentacinque telecamere garantiranno seicento inquadrature perché lo spettacolo possa offrire uno *standard* visivo di livello cinematografico. Stiamo tentando l'impossibile: girare un film in diretta».

"*La Traviata* à Paris" sarà trasmessa in diretta televisiva su RAI Uno sabato 3 e domenica 4 giugno 2000.

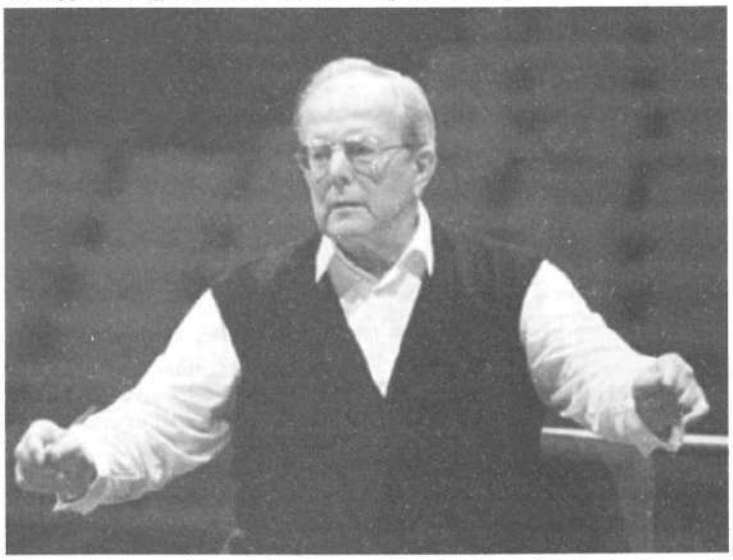
L'energia contagiosa dei giovani

Intervista a Wolfgang Sawallisch

di Savina Neirotti

Incontro il maestro Sawallisch al Lingotto, poco prima di un concerto con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, nel suo camerino. È un uomo che incute una certa soggezione, e se di solito si ha la convinzione che la soggezione vada superata, con Sawallisch viene da pensare che sia giusto viverla, e ancor di più che debba durare, per creare quella giusta distanza che permette di inquadrare un personaggio che oggi più che mai è a tutto tondo. Sawallisch a settantasette anni possiede caratteristiche che parrebbero paradossali: un autocontrollo "spontaneo", un'autorevolezza non autoritaria e un modo di fare conciso ma morbido, non sbrigativo. Con grande slancio racconta l'inizio e l'evolversi del suo rapporto con la Philadelphia Orchestra, di cui oggi è direttore stabile a vita.

«Sono stato chiamato a Philadelphia per la prima volta nel 1966, dall'allora direttore stabile Eugene Ormandy, e ho instaurato con l'orchestra un rapporto di grande stima che mi ha portato a ritornare periodicamente ogni cinque anni. Da subito era nell'aria il desiderio che io fossi il successore di Ormandy, ma quando egli lasciò l'incarico, nel 1978, io ero occupato a Monaco e fui costretto a rifiutare. Ciononostante continuai a dirigere l'orchestra regolarmente quando era *Music Director* Riccardo Muti, e nel 1990, allo scadere del suo incarico, la proposta mi fu rinnovata. Ho provato a rifiutare nuovamente, perché mi sembrava che al sopraggiungere dei settant'anni fosse troppo impegnativo prendersi un incarico stabile, dopo aver diretto per vent'anni a Monaco, ma l'orchestra ha avuto la meglio, e ho deciso di provare per tre anni, cominciando nel settembre del 1993... oggi sono ancora con loro, e ormai per sempre!».



Wolfgang Sawallisch

Wolfgang Sawallisch insieme alla **Philadelphia Orchestra** chiuderà la stagione dei *Concerti del Lingotto* **venerdì 2 giugno** alle ore 20.30 presso l'Auditorium «G. Agnelli». Con loro il pianista **Yefim Bronfman**. In programma musiche di Respighi, Bartók, Beethoven.

La Philadelphia Orchestra lo ha convinto perché si tratta di un'orchestra *top quality*. Quali sono i suoi punti di forza?

«Si è sempre parlato del *"Philadelphia sound"*, del suono meraviglioso degli archi che hanno una forza, un'intensità e una compattezza incredibile. Questo è senz'altro merito di Eugene Ormandy, violinista ungherese, che seppe educare l'orchestra in tal senso. Ogni singolo elemento ha una tecnica perfetta e, nell'insieme, l'intonazione è assoluta. Ma l'aspetto più impressionante, quello che permette di compiere numerose "imprese" con questa compagine, è la velocità di lettura. Anche passi difficilissimi funzionano con due sole prove. I musicisti si portano la musica a casa e arrivano preparatissimi; inoltre sono abituati a leggere la musica contemporanea, perché ne eseguono molta. Per ogni concerto l'orchestra fa una prova al mattino di due ore e mezza, una al pomeriggio di due ore e poi la generale la mattina del concerto. In stagione il programma viene ripetuto quattro volte, e in mezzo ci sono tutti i concerti fuori abbonamento, compresi quelli per le scuole, o quelli della domenica, i *family concert*, che iniziamo a provare alle nove e mezzo, per eseguirli alle undici e mezzo della mattina stessa. Si tratta di operazioni possibili in virtù dell'enorme repertorio di quest'orchestra, che viene continuamente aggiornato. Suonare con la Philadelphia Orchestra è una sfida per i direttori, perché i musicisti si accorgono immediatamente se chi è sul podio non è preparato al cento per cento».

Quali sono state le operazioni necessarie al suo arrivo come direttore stabile, sia dal punto di vista dell'organico sia da quello del repertorio?

«All'inizio era necessario sostituire alcune prime parti, perché mancavano in alcuni punti nevralgici musicisti giovani e di grande talento. Si trattava di un lavoro delicato, ma indispensabile, per evitare che l'orchestra si appesantisse, e incominciasse a muoversi con un po' di fatica. L'età media si era alzata, e il livello generale si era un po' abbassato, mentre oggi siamo tra le formazioni più giovani d'America. C'è un'energia contagiosa in circolazione tra le file, e nelle quindici posizioni chiave dell'orchestra siedono giovani tra i venticinque e ventisette anni, selezionati personalmente e sempre in modo fluido, senza scontri con la direzione e con il comitato artistico, formato da cinque membri votati dalla compagine intera. Aspettiamo solo la nuova sala, che verrà inaugurata nel dicembre 2001, e che si fa attendere da cento anni. Per quello che riguarda il repertorio, sono partito da ciò che l'orchestra eseguiva di meno, e cioè con un ciclo di sinfonie di Haydn e Mozart, che sono peraltro un'ottima palestra. Ho chiesto anche ai colleghi ospiti di inserire nel programma una sinfonia di questi autori, e il successo ci ha accompagnati. È stata poi la volta del grande repertorio sinfonico tedesco e non, sempre inserendo musiche di autori americani, da Copland a Bernstein fino ad autori ancora più contemporanei e alle prime esecuzioni di opere commissionate dall'orchestra stessa. Nella stagione in corso abbiamo deciso di eseguire solo musica del Novecento, e il pubblico, che all'inizio sembrava spaventato, si è reso conto di quanta musica diventata ormai caposaldo del repertorio è stata composta in questo secolo!».

Percuotiamo tutti insieme appassionatamente

di Filippo Fonsatti

Qualsiasi antropologo o etnomusicologo ha in saccoccia le parole giuste per spiegare perché alla gente piacciano tanto gli strumenti a percussione: «Il ritmo ce l'abbiamo dentro», lo sanno bene quelli che tirano l'alba in discoteca e lo sa pure il melomane tutto quartetti e sinfonie, che ogni tanto ama trasgredire lasciando affiorare l'inconscio primordiale che c'è in lui. Ai confini della classica il mercato offre gruppi per tutti i gusti, gente che ripercorre le orme dei pionieri John Cage e Lou Harrison che sessant'anni fa giravano gli Stati Uniti percuotendo qualsiasi cosa. Siano le intellettuali Percussions de Strasbourg o i postindustriali Tamburi del Bronx, i giapponesi Ondekoza o i senegalesi di Doudou N'Diaye Rose, i commerciali Stomp o gli inamidati professori delle Orchestre Rai e Regio, i teatri e gli auditori della nostra città hanno ospitato in tempi più o meno recenti quasi tutto il pittoresco scibile della percussione.

Perfettamente in linea con questo *trend*, l'8 maggio tocca ai ragazzini dell'ensemble Naqqâra Junior di Milano esibirsi per il ciclo *Giovani per i giovani* dell'Associazione Lingotto Musica.

La prima domanda sorge spontanea: ma che vuol dire "*naqqâra*"? Il Deumm dice che si tratta di un antico timpano islamico a cassa emisferica o conica, in bronzo o in legno, di varie dimensioni, suonato in coppia, appoggiato a terra, sospeso alla cintola o alla groppa di una cavalcatura. Trovava impiego come strumento processionale e militare, ma i modelli più grandi comparivano fra gli strumenti della musica imperiale persiana e indiana per segnare le ore della giornata. «Il *naqqâra* è giunto in Europa insieme ai crociati di ritorno dalla Terra Santa – aggiunge Maurizio Ben Omar, il più gettonato solista di percussioni in Italia, docente al Conservatorio «G. Verdi» di Milano –. L'evoluzione dello strumento, presto accolto nei rituali di corte, giunge fino all'antenato dei timpani moderni, che nella Francia del Seicento trova stabilmente posto nell'orchestra di Lully. Il *naqqâra* è uno degli anelli di congiunzione tra Oriente e Occidente; e visto che l'incontro tra Europa e Medioriente io me lo porto nel nome e nel dna, ho deciso di chiamare così il gruppo di percussioni da me fondato nel 1984 con miei ex allievi per eseguire trascrizioni del repertorio classico, musica aleatoria, etnica e minimalista, e per sollecitare nuove composizioni». Quell'Ensemble di percussioni Naqqâra è oggi una realtà matura e affermata (ha suonato per l'Unione Musicale insieme all'Orchestra d'archi italiana di Mario Brunello) e si è resa necessaria una distinzione col gruppo di allievi di Ben Omar che frequentano i primi anni di corso: nasce così il Naqqâra Junior.

Che età hanno i ragazzi che lo compongono?

«L'ingresso al Conservatorio è a fasce: capita che si trovino allo stesso corso bambini di dodici anni e ragazzi di venticinque. A prescindere dall'età, ritengo sia importante per tutti instaurare subito un rapporto con il pubblico per imparare a gestire l'emozione».

Immagino non sia facile combinare l'attività di dieci allievi che suonano un centinaio di strumenti. Dove si svolgono le prove del Naqqâra Junior e com'è organizzata la trasferta al Lingotto?

«In Conservatorio abbiamo tre piccole aule a nostra disposizione, con una discreta dotazione di strumenti. All'interno dell'istituto teniamo concerti dimostrativi per i futuri musicisti o per gli allievi delle scuole elementari. Per quanto riguarda il concerto di Torino, dopo aver smontato gli strumenti per ridurre l'ingombro, li stiperemo su un camioncino. Gli allievi si organizzeranno separatamente: i grandi in automobile per i fatti loro, i piccoli con le mamme al seguito. I membri del Naqqâra junior arrivano da tutta la provincia di Milano: è già un'impresa radunarli!».

La scelta del programma?

«È stata fatta in base al livello degli allievi, senza pregiudicare la godibilità da parte del pubblico: si va dalla barocca *Marche des timballes* di Lully alle trascrizioni di brani pianistici di Scarlatti e Debussy, dal jazz di Corea al minimalismo di Reich, agli accattivanti brani dei didatti Goodman e Udow».

Il più piccolo del gruppo è Elia Rocca, tredici anni appena compiuti, un ragazzino vivace che sprizza energia e grinta anche al telefono.

Come t'è venuto in mente di studiare le percussioni?

«Mi è sempre piaciuta la batteria e in generale il ritmo e i miei hanno deciso di farmi studiare seriamente. Vado a lezione due volte la settimana e mi diverto abbastanza, soprattutto quando suoniamo insieme e ci facciamo gli scherzi. Nel concerto del Lingotto suonerò i timpani».

Sergio Armaroli è invece il più "anziano": ventott'anni, diploma all'Accademia di Belle Arti, da tre anni allievo del Conservatorio.

Una vocazione "senile", la tua?

«In Accademia seguivo le lezioni di Luigi Pestalozza e grazie a lui ho scoperto la passione per la musica contemporanea, collegandola a esperienze artistiche come Futurismo e Fluxus. Il mio interesse per la zona di confine tra musica e altri linguaggi artistici mi porta a prediligere brani per un solo esecutore che suona un set molto ampio di strumenti. Studiare con il professor Ben Omar è un privilegio e la sua idea di far convivere bambini e ragazzi nel Naqqâra Junior è assolutamente positiva, sia in termini umani sia didattici».

Maurizio Ben Omar

Rigoletto: un Barbiere a rovescio

di Marco Emanuele

«Io trovo appunto bellissimo rappresentare questo personaggio esternamente deforme e ridicolo, e internamente appassionato e pieno d'amore. Scelsi appunto tale soggetto per tutte queste qualità e questi tratti originali; se si tolgono io non posso più farvi musica». Il personaggio è il buffone di corte Tribolet (poi Rigoletto); il soggetto difeso con energia da Verdi è *Le Roi s'amuse* di Victor Hugo, «forse il più gran dramma dei tempi moderni» a detta del compositore e sicuramente il fiasco teatrale più famoso dell'Ottocento, bandito dalle scene per cinquant'anni dopo la prima del 1832, con l'accusa di oltraggio alla morale, alla storia e alle convenzioni letterarie, in quanto Hugo aveva seguito i princìpi espressi nel *Cromwell*: realismo shakespeariano in opposizione alla tragedia classica, teatro come riflesso della natura in cui «il brutto esiste a fianco del bello, il difforme accanto al grazioso, il grottesco come risvolto del sublime, il male con il bene, l'ombra con la luce».

Anche Verdi da tempo cercava di fondere comico e tragico: quando lavora a *Luisa Miller* chiede invano, per il personaggio del cattivone, «un certo non so che di comico che servirà a dare maggior risalto alle sue finezze e alle sue scelleraggini»; nel progettato *Re Lear* fra i personaggi principali pensa di includere il buffone. I critici del tempo rimangono basiti e non sanno classificare *Rigoletto*, che «sente qualche cosa come dell'opera semiseria». Non è un'osservazione campata in aria: la duttilità delle forme (tanti duetti, solo un'aria pluripartita) e l'impiego di stilemi comici in contesto tragico risalgono all'opera semiseria, all'*opéra-comique* e al *Singspiel*. Lo stesso vale per alcune situazioni: la verginità insidiata da un signore prepotente è tema tipico dell'opera semiseria, ma qui, a differenza che in *Linda di Chamounix* e *Sonnambula*, le cose vanno a finire malissimo. Sembra una versione a rovescio dei *Promessi sposi*: come nelle più tarde riscritture degli Scapigliati, ora Gilda-Lucia viene rapita e violentata dal Duca-Don Rodrigo, e alla Provvidenza si sostituisce una Maledizione. Da ciò «l'attonitaggine – racconta il compositore – e lo sgomento di certi vecchi del caffè Florian, i quali, all'udire come la parte di Rigoletto rasentasse in alcuni punti il comico, per poco non ne vedevano disonorata la Fenice e offesa la tradizione artistica della Serenissima Repubblica». In effetti la frizione di comico e tragico nell'opera raggiunge a tratti l'effetto straniante delle pagine triviali inserite da Berg in *Wozzeck* o *Lulu*: la scena della festa cozza con la tinta scurissima del preludio e va avanti tra musiche realistiche in stereofonia (banda sul palco, orchestrina d'archi in scena, orchestra); il coro in punta di piedi dei cortigiani che rapiscono Gilda arriva dritto dal *Barbiere*, solo che lo stilema viene rifunzionalizzato dal contrasto con la situazione paradossale di un padre ignaro di partecipare al sequestro della figlia; le frasi del Duca e di Maddalena nel quartetto sono scritte nello stile pimpante dei fratelli Ricci, ma suonano in modo diverso se le si ascolta dalla parte di Gilda, che spia da una fessura (come nelle novelle del *Decameron*) il suo principe azzurro sbronzo alle prese con la prostituta. Il registro del comico offre una marcia in più al drammaturgo nelle situazioni chiave di un intreccio basato sul principio del rovesciamento, sullo scarto che si crea fra realtà e apparenza, sullo *shock* che nasce quando la realtà si rivela brutalmente. È il tema indagato da Machiavelli e da Manzoni, esasperato nei *Vicerè* di De Roberto: anche nel libretto di Piave ci sono voltafaccia repentini, illusioni che crollano, personaggi che fingono di continuo e cadono a loro volta vittime di abbagli, fidandosi dei segni esteriori di una realtà senza logica. Gilda si fida di un nome strampalato (Gualtier Maldè), ben consapevole di vivere un sogno da prolungare il più possibile (*«Caro nome»* ha una coda bellissima, aerea, che sembra non voler finire); Rigoletto si fida del tatto quando tasta la chiave con lo stemma di Ceprano; i cortigiani scambiano Gilda per l'amante del buffone; Sparafucile la scambia per un mendicante; Rigoletto crede che un sacco contenga il corpo del Duca. Tutti si fidano dell'apparenza, ma l'unico segnale vero, infallibile, è quello musicale della Maledizione, che Verdi annuncia nel preludio citando *Belisario* di Donizetti.

Addirittura si può leggere *Rigoletto* come vera e propria opera comica rovesciata: i "rusteghi" del caffè Florian non avevano tutti i torti. Rigoletto è un po' Figaro, l'aiutante astuto, ma ormai incapace di reggere i fili del gioco, scaduto a regista della propria rovina; un po' Don Bartolo, che chiude a chiave la pupilla per proteggerla dal tenore. Questi mente nome e condizione sociale, come Almaviva, per sedurre Gilda-Rosina, ma la vicenda non si ferma al lieto fine del *Barbiere* e mostra anche che cosa succede "dopo". Gilda travestita da uomo va in cerca dell'amante perduto con la stessa decisione di un'eroina comica, ma finisce trucidata nel bordello da un sicario pagato dal padre. Rigoletto e Sparafucile sono i bassi buffi che duettano per ordire la trappola al tenore, ma la scena è riscritta in chiave *noir* e si progetta di fargli la pelle. Maddalena è la solita zitella sorella del basso e come Fidalma del *Matrimonio segreto* mette gli occhi sul tenore: qui ottiene proprio tutto, nel giro di un quartetto. E Monterone-Don Basilio, per gettare cattiva luce su un seduttore, non trova di meglio che l'arma della parola, ma la calunnia è inoffensiva per il destinatario, il "colpo di cannone" sbaglia bersaglio e rintrona ossessivo nella testa di Rigoletto.

Scene di Roberto Laganà per *Rigoletto* di Giuseppe Verdi

Il direttore preferito dai Tre Tenori

Intervista a Marco Armiliato

Forse anche ai fan di Jovanotti, Bono e Zucchero il suo nome non suona nuovo: già, perché Marco Armiliato ha diretto *Pavarotti & Friends* nel concertone modenese del 1995 a favore dei bambini della Bosnia. E le platee televisive se lo ricorderanno per aver arbitrato a Melbourne e a Madrid le sfide canore della premiata ditta Carreras, Domingo e Pavarotti, che hanno preteso la sua bacchetta anche per la prossima esibizione a Las Vegas, tanto che Armiliato dovrà interrompere le prove di *Rigoletto* al Regio per un *blitz* oltreoceano. Il suo nome è meno noto tra i frequentatori dei teatri italiani, visto che – a parte un *Barbiere* alla Fenice di Venezia, *Aida* e *Turandot* all'Opera di Roma e una fugace apparizione torinese per dirigere Mirella Freni e Giuseppe Sabbatini nel concerto inaugurale dei mondiali di sci del Sestriere – la sua carriera si è svolta soprattutto all'estero.
Lo raggiungo telefonicamente a Genova, città in cui vive, mentre sta facendo le valige per l'ennesima trasferta al Metropolitan.

Maestro, è lei a trascurare l'Italia o viceversa?

«Direi che sono i casi della vita. Ho fatto la gavetta in Sud America, quindi sono stato direttore principale della Sinfonica di Sofia e del Teatro Arriaga di Bilbao; nel 1996 ho debuttato alla Staatsoper di Vienna e all'Opera di Amburgo e da quell'anno ho ricevuto un sacco di offerte allettanti dai teatri nordamericani di Philadelphia, Toronto, Pittsburgh, Baltimora, San Francisco e New York. È successo tutto così in fretta...».

A ridosso del centenario di Verdi si moltiplicano le edizioni critiche della sua opera. Lei è di quelli che aprono i "tagli" e aboliscono gli acuti?

«È sacrosanto che la filologia musicale faccia il suo corso, ma è altrettanto importante considerare che l'opera è per definizione e per tradizione un testo relativamente aperto. Più che le edizioni critiche, i miei modelli sono Abbado e Kleiber e i grandi interpreti vocali del passato. Il melodramma è spettacolo: perché ne *«La donna è mobile»* devo sacrificare il si acuto del tenore se è in grado di eseguirlo con gran soddisfazione del pubblico?».

C'è differenza nel metodo di lavoro dei teatri americani, europei e italiani?

«In Germania, dove prevale il repertorio, appena si arriva in teatro si fanno prove di scena con orchestra, coro e cantanti, senza lavorare separatamente. Il rischio di *routine* è molto alto, anche perché i complessi artistici e le compagnie di canto, quasi stabili, mal tollerano interpretazioni differenti da quella cui sono abituati. Se il loro *imprinting* è valido, tutto bene. Ma se non è così, è difficilissimo cambiare lo stile esecutivo. Negli Stati Uniti la situazione è differente. Io torno al Metropolitan per *Bohème*, dopo averne dirette più di venti rappresentazioni la scorsa stagione, e ciononostante avrò a disposizione diverse letture con un'orchestra straordinaria per trasmettere le mie idee, che nel frattempo potrebbero essersi evolute. In Italia il pubblico è molto esigente, ogni messa in scena è un avvenimento e il sistema produttivo, che dà grande peso alla regia, ha dei tempi adeguati per la cura dei dettagli. Inutile dire che se devo scegliere torno sempre volentieri a lavorare nel mio paese». *(f.f.)*

Marco Armiliato

Questa sera si recita a soggetto

Intervista a Roberto Laganà

di Paola Giunti

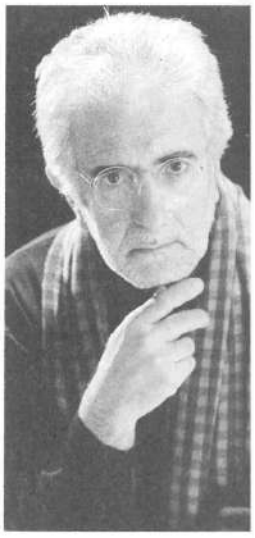
Una passione per il teatro lunga quarant'anni in un intreccio continuo di Pirandello e Donizetti, Verga e Puccini, Jonesco e Verdi, tra prosa e lirica, tra costumi, scene e regie, che ha come unico comun denominatore il rigore: «Quello della musica che mi aiuta a mettere in scena la prosa e quello nei confronti del testo, fondamentale per le opere liriche».
E così per il *Rigoletto* ideato da Laganà, autore di scene, costumi e regia, la corte del Duca di Mantova si trasformerà nel palcoscenico del Teatro Farnese in cui tutti sono di volta in volta spettatori e attori della messa in scena del melodramma di Verdi: «Un gioco continuo di teatro nel teatro dove ogni cosa è quello che è ma anche il suo doppio, per esempio il portone del palazzo è anche il sipario del palcoscenico, il coro rappresenta la corte che spia, guarda, complotta e allo stesso tempo recita il proprio ruolo nella *pièce*. D'altra parte anche nella realtà la vita è un teatro».

Anche i personaggi dell'opera non sono sempre quello che sembrano...

«Sì, Rigoletto per esempio è crudele perché è la società che vuole che sia così, ferisce per divertire, è il suo lavoro, ma al contempo ha un animo sensibile, la tenerezza con cui si prende cura della figlia Gilda ne è un esempio; in un certo senso è un utopista, pensa di riuscire a combattere quella corte che odia e che invece farà di lui la sua vittima. Anche Maddalena, la sorella di Sparafucile, non è solo una spregiudicata prostituta ma una persona dotata di umanità, di sentimenti; lo stesso Sparafucile, benché sia un delinquente, ha un suo codice d'onore, un po' come i vecchi mafiosi. Gilda poi non è la solita povera sprovveduta, è una giovane donna che ha carattere e che per amore decide di farsi uccidere. Forse solo il Duca di Mantova è esattamente ciò che deve rappresentare: gli eccessi della nobiltà».

Rigoletto possiede ancora quella carica sovversiva per cui è stata ripetutamente censurata?

«Certo i tempi sono cambiati da quando sono andati in scena la *pièce* di Hugo e il melodramma di Verdi, ma credo che la denuncia di Rigoletto *«Cortigiani vil razza dannata... A voi nulla per l'oro sconviene»*, metta ancora in imbarazzo e mantenga intatta la sua forza di condanna nei confronti di chi esercita il potere in maniera indiscriminata; per far questo non è necessario che la corte si travesta da esercito nazista: credo che il testo abbia una sua forza autonoma senza dover toccare il contesto».



Roberto Laganà

Wozzeck: una desolata sete d'amore

Dal dramma di Büchner all'opera di Gurlitt

di Piero Ferrero

Il 27 agosto 1824 veniva giustiziato, sulla piazza di Lipsia, Johann Christian Woyzeck: un soldato barbiere che aveva pugnalato a morte la sua convivente, Johanna Christiane Woost. Il caso fece scalpore: di Woyzeck erano in molti i medici a dire che era del tutto incapace di capire quel che aveva fatto e l'assassino attese l'esecuzione per tre anni mentre i dottori si accapigliavano con i giudici e questi con quelli.

Büchner trasse da questa vicenda criminale un dramma, che lasciò disgraziatamente incompiuto: quanto meno, in forma disordinata e caotica, piuttosto vasti frammenti che opera organica. Con tutto questo, il *Woyzeck* di Büchner è uno dei drammi più potenti e singolari della storia del teatro moderno.

Nessuno dei suoi contemporanei lo conobbe: l'opera sprofondò nel buio, dal quale risorse quando, prima i naturalisti, attratti dalla storia ambientata in quel *Lumpenproletariat* che li affascinava, e poi gli espressionisti, affascinati proprio dalla frammentarietà lancinante dell'opera, videro in essa un incunabolo delle loro teorie drammaturgiche.

Berg vide un'edizione del *Woyzeck* nell'interpretazione di un rude (quasi rozzo) attore tedesco, Albert Steinrück e ne fu affascinato. L'opera di Berg è ormai entrata nel numero, ristretto, dei capolavori operistici del Novecento (che è più ricco di quanto si pensi, per altro, di opere più che degne di essere portate a conoscenza del grande pubblico). Il *Wozzeck* di Manfred Gurlitt aspetta ancora la sua affermazione.

L'opera è di chiara, dichiarata fedeltà al modello büchneriano: né potrebbe essere diverso, troppo potente e incombente è la figura del remoto *Woyzeck* del grande assiano. Gurlitt, tuttavia, rispetto al testo originale, si sente più libero di Berg: e il suo *Wozzeck*, conservando la cieca ombra di fatalità che segna il personaggio, ha tratti di illuminazione dolorosa che sono invece sconosciuti a quello di Berg, nel quale questo straziato eroe della miseria non è che intessuto di dolore e di pena.

L'opera è divisa in diciotto brevi momenti e in un epilogo, e Wozzeck è quasi sempre presente: ossessiva immagine di pena, cieco povero di mente alla ricerca disperata di se stesso, attraverso le povere illuminazioni di un amore disperato. Al personaggio, Gurlitt dedica un canto ricco di modulazioni, soprattutto quando, dal suo profondo, emerge un bagliore di speranza e di felicità miserabile: si ascolti il trattenuto, sommesso mormorare di lui nella scena in cui consegna a Marie il poco denaro che è riuscito a raccogliere. Nelle confidenze con l'amico Andres, Wozzeck è invece tramato di desolazione: il suo canto è affannoso e compresso, quanto invece è come spezzato dalla sottomissione nei colloqui col Capitano e rassegnatamente sottomesso davanti alla prepotente crudeltà del Tamburo maggiore. Gurlitt ha disegnato un personaggio compatto e violento nella sua miseria, che solo l'amore per Marie rende crudele: nella povertà di spirito di Wozzeck c'è una sete desolata di amore ed è questo che lo distrugge. Il dramma è denso di una tensione musicale non comune: non accade spesso, nell'opera contemporanea, nella quale la tendenza è soprattutto alla metaforizzazione, di imbattersi in personaggi così approfonditi psicologicamente come questo *Wozzeck* di Gurlitt: si ascolti la scena dell'assassinio di Marie, nella quale le scarne parole della donna sono assorbite dal delirio verbale di Wozzeck, nel quale i termini *rot* e *Mund* tornano ossessivamente; e quella parola *Messer* (coltello) che si ripercuote continuamente da quando in lui si è fatta strada l'idea che la morte di Marie è la sola soluzione della sua passione (della quale non sente che la sofferenza).

Anche il personaggio di Marie esce dall'opera con un disegno fermo e crudele: a lei Gurlitt dedica un canto che si dispone spesso nella forma della ninna nanna o della canzone infantile: è una invenzione di grande risultato poetico, di alta suggestione; per il resto, le sue frasi sono sempre brevi e lancinanti: ma nella stupenda lettura della Bibbia (scena 13), il personaggio acquista una dimensione che esce liberamente dal semplice *pathos* per entrare nella tragedia.

Intorno a Wozzeck e a Marie un mondo nero e chiuso (il Capitano compassionevole è una livida eccezione) brulica di malizia e di paura, avvertimento nefasto di una fatalità alla quale non c'è scampo: il mercante ebreo che vende il coltello a Wozzeck, brevissima, tagliente caratterizzazione dell'umana indifferenza, come il sommesso, mormorato e pure angoscioso duetto (o dialogo) fra i due passanti che hanno capito che qualcosa è accaduto di terribile (il suicidio di Wozzeck, gettatosi nel fiume).

Sono pagine non comuni nella musica contemporanea, nella scabra essenzialità dei loro elementi.

C'è poi un Coro che, qua e là dice, con insistente monotonia, la morale di questa storia senza pietà: *«Wir arme Leut!»* (*«Noi povera gente!»*). È quello che Wozzeck sa di sé, la sola cosa di cui sia certo nella sua chiusa tenebra di povero malato di mente (oltre all'amore per Marie, che però nemmeno lui sa che cosa sia, se non la sua remota possibilità di salvezza). Il Coro ha brevi interventi, ma si insinua spietato, voce implacabile di un tribunale che non assolve gli infelici e i miserabili.

L'epilogo è, crediamo, una delle pagine più straordinarie della musica del nostro tempo: una pagina musicale vibrante di pena, nella quale, come in un gorgo tranquillo ma vorace, sprofonda tutta la storia di Wozzeck. E nella voce lontana del contralto (*«Wir arme Leut»*) si riassume, definitivamente il senso di una vita che non ha mai conosciuto la pietà.

Direttore da Oscar

Intervista a John Neschling

di Savina Neirotti

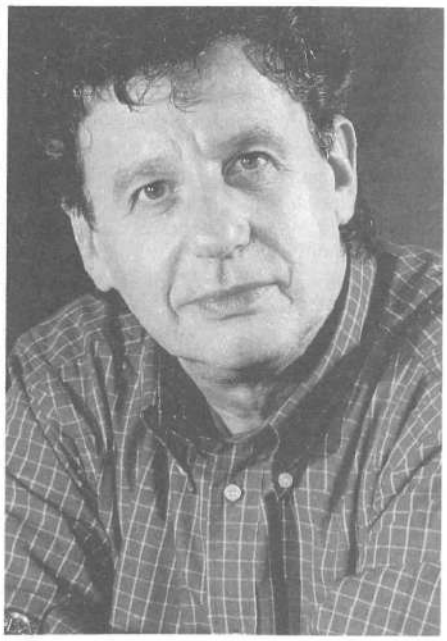
Sia le origini sia la formazione di John Neschling sembrano una contraddizione, se si pensa che è brasiliano di nascita ma svizzero di adozione, e che i suoi maestri sono stati Hans Swarowsky, del quale è stato allievo e assistente a Vienna, e Leonard Bernstein, di cui ha seguito per due anni i corsi a Tanglewood.

Come descriverebbe i suoi due maestri?

«Swarowsky è la testa viennese classica; è il razionalista, il tradizionalista che vede la musica in termini di struttura e forma, il grande custode del repertorio tedesco. All'estremo opposto c'è Bernstein, il "pazzo americano" con la sua enorme esperienza, l'uomo che si fida del suo corpo e delle sue sensazioni, l'uomo "libero". Se è evidente che la mia formazione di base la devo a Swarowsky, con Bernstein ho riacquistato fiducia nel mio approccio brasiliano».

Dopo aver diretto le principali orchestre europee, dall'inizio del 1998 lei è direttore stabile e artistico dell'Orchestra Sinfonica di São Paulo; forse anche questo è un ritorno alle origini?

«È probabile, e sono felicissimo. Abbiamo una nuova sala, e l'Orchestra è sorprendente. Abbiamo in progetto di incidere per la BMG dieci dischi di musica latino americana; in particolare sto facendo ricerche sui compositori brasiliani. Sono in pochi a sapere che in Brasile esiste una tradizione di musica colta a partire dal 1700. Si tratta di scoprire e valorizzare questo patrimonio».



John Neschling

Come è nata l'idea di dirigere il *Wozzeck* di Gurlitt? Lo conosceva?

«In realtà no, non lo conoscevo, ma è stata una gratissima sorpresa. Quest'opera è divisa in diciannove quadri che riescono a mantenere una loro unità formale e linguistica pur essendo diversissimi fra loro. Gurlitt utilizza diversi stili, e ogni scena potrebbe essere eseguita da sola per quanto è compiuta e fedele a una sua logica interna. All'inizio avevo avuto l'impressione che si trattasse di un'opera hindemithiana, ma avevo letto solo una scena. Certo, i riferimenti a Hindemith, a Stravinskij e a Schoenberg non mancano, ma l'autore ha una personalità propria. Ci sono scene tonali e atonali, sorprese di colore, e a un tratto i musicisti dell'orchestra devono dire due frasi dalla fossa. Ci sono momenti di vera e propria musica da camera e poi c'è una parte scritta per "vibracello", e al momento non conosco ancora questo strumento! Quest'opera è un po' il testamento estetico del compositore che, si sa, era emigrato in Giappone una prima volta e aveva costruito lì la sua vita, il suo successo, la sua riflessione artistica, al punto da non riuscire a reintegrarsi in Germania».

Lei ha avuto la *nomination* all'Oscar per la colonna sonora de *Il bacio della donna ragno* di Hektor Babenko e ha composto molta musica da film; si tratta di un'attività parallela?

«Non lo è affatto, perché io non mi sento compositore, ma direttore. Scrivo musica per film quando gli amici me lo chiedono, come nel caso di Babenko, ma non è una mia esigenza, qualcosa di cui non riesco a fare a meno».

Marc Adam

Nato nel 1955 a Strasburgo, Marc Adam ha studiato regia in Belgio, facendo le sue prime esperienze in Germania, Inghilterra, Francia, Svizzera e Italia. Dal 1990 al 1998 è stato sovrintendente del Théatre des Arts de Rouen/Opéra de Normandie, con il quale ha prodotto diversi allestimenti che sono ancora oggi in giro per l'Europa. Fa parte di queste produzioni il *Wozzeck* di Gurlitt, che nel 1997 ha vinto il Grand Prix de la Critique per il migliore allestimento francese. Si trattava, nella regia, di rispettare la struttura di "dramma in più stazioni", in qualche modo slegate tra loro, che lo stesso Gurlitt aveva predisposto, come spiega Katrin Winkler: «Gurlitt seleziona diciotto scene del dramma di Büchner, e mette brutalmente in successione queste scene di lunghezza diversa senza rielaborarne il contenuto o tantomeno strutturarle in atti come aveva fatto Berg [...]. Nel rispettare l'aspetto arido e tagliente del frammento, e nell'evitare di creare collegamenti o di attenuare la violenza verbale di Büchner, il compositore rafforza ulteriormente la portata espressiva del dramma». Si susseguono così, nell'ordine, la stanza, la campagna, la città, la strada e poi ancora la stanza, la strada, la stanza di Marie, la taverna... come tanti tasselli che hanno quasi una vita indipendente.

Wozzeck e dintorni

Cinema, teatro e musica al Piccolo Regio Laboratorio

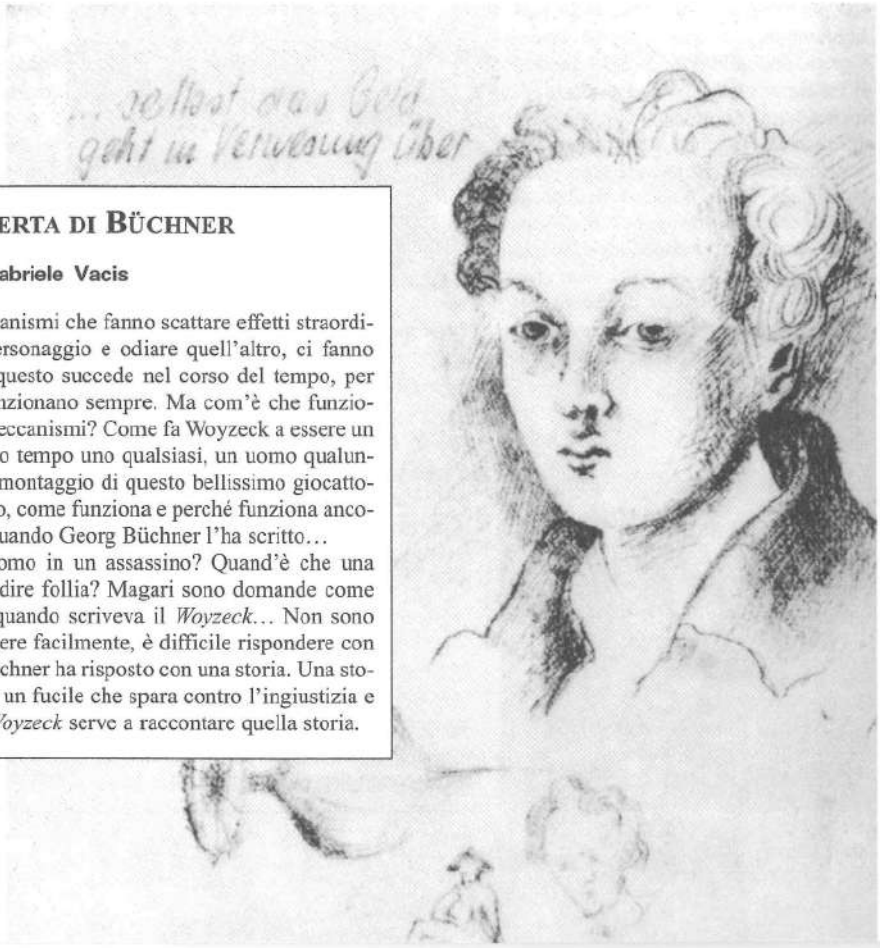
In occasione della prima rappresentazione italiana in forma scenica del *Wozzeck* di Manfred Gurlitt, il Piccolo Regio Laboratorio ospita quattro appuntamenti intorno all'opera, con l'intento di far conoscere al pubblico la fonte letteraria dell'opera, il contesto storico ed estetico in cui essa nasce e la figura del suo autore, pressoché sconosciuto anche agli addetti ai lavori.

Giovedì 18 alle ore 21 (ingresso libero), in collaborazione con il Museo Nazionale del Cinema, viene proiettato il film di Werner Herzog *Woyzeck* (1978) con Klaus Kinski, Eva Mattes e Wolfgang Reichmann. La fonte letteraria di Georg Büchner si presta a un lavoro di riconsiderazione critica dell'espressionismo (del quale Büchner è appunto considerato un precursore) ed Herzog tenta un recupero filologico, che naturalmente non vale solo per se stesso – come esercizio di bravura "saggistica" – ma come occasione per ricercare le radici storiche, quelle su cui più direttamente si innesta la cultura contemporanea tedesca. Tranne pochi spostamenti, Herzog mantiene intatto il testo di Büchner che è, come noto e proprio alla lettera, una sorta di involucro di testo, essendo rimasto incompiuto. Ed è questo un dato di rilievo del film: la struttura formale non nasconde ma anzi evidenzia questa caratteristica di involucro che ha l'opera.

Martedì 23 alle ore 21 (ingresso libero) i musicologi Giangiorgio Satragni, critico de "La Stampa", e Luciana Galliano, docente all'Università di Venezia, tracciano un *Ritratto di Manfred Gurlitt*. Nato a Berlino nel 1890, dopo aver ricoperto vari incarichi nei teatri di Essen, Augusta e Brema, dal 1924 è direttore della Hochschule für Musik della capitale tedesca. Nel 1933 iniziano i suoi problemi con il regime nazista ed è costretto a esercitare la sua attività prima in vari paesi europei e quindi in Giappone, dove muore nel 1973 dopo aver diretto per vent'anni la Gurlitt-Opera di Tokyo. Nel corso della serata è prevista l'esecuzione di alcuni *Lieder* inediti per soprano e pianoforte.

Sabato 27 maggio alle ore 21 (ingresso lire 10.000) Gabriele Vacis conduce la *Serata Woyzeck* (vedere l'articolo su questa stessa pagina), nel corso della quale tenta di smontare il testo di Büchner come solo lui sa fare per analizzarne gli efficaci meccanismi drammaturgici.

Lunedì 29 alle ore 21 (ingresso lire 10.000) sei solisti dell'Orchestra del Teatro Regio (il clarinettista Edgardo Garnero, i violinisti Stefano Vagnarelli e Daniele Soncin, il violista Gustavo Fioravanti, il violoncellista Alfredo Giarbella e il pianista Carlo Caputo) sono protagonisti del concerto intitolato *Germania, primo Novecento*. Nella Germania d'inizio secolo si svolge la cruciale transizione tra le estreme propaggini postromantiche, l'espressionismo e la nascente dodecafonia. Sono gli anni in cui Manfred Gurlitt completa la sua formazione e compone le sue prime opere. Accanto al suo *Quintetto per archi e pianoforte* del 1911, mai eseguito in Italia, viene proposto un altro brano di rarissimo ascolto, il *Quintetto per clarinetto e archi op. 146* composto da Max Reger nel 1916. La serata è organizzata con la collaborazione dell'Associazione Tempo di Regio.



Alla scoperta di Büchner

di Gabriele Vacis

I testi classici contengono meccanismi che fanno scattare effetti straordinari... Ci fanno amare quel personaggio e odiare quell'altro, ci fanno ridere o ci commuovono... E questo succede nel corso del tempo, per questo sono classici, perché funzionano sempre. Ma com'è che funzionano? Come sono fatti questi meccanismi? Come fa Woyzeck a essere un personaggio unico e nello stesso tempo uno qualsiasi, un uomo qualunque? La *Serata Woyzeck* è lo smontaggio di questo bellissimo giocattolo, per vedere com'è fatto dentro, come funziona e perché funziona ancora, dopo centosessant'anni da quando Georg Büchner l'ha scritto...

Che cos'è che trasforma un uomo in un assassino? Quand'è che una legge è giusta? Che cosa vuol dire follia? Magari sono domande come queste che si faceva Büchner quando scriveva il *Woyzeck*... Non sono domande a cui si possa rispondere facilmente, è difficile rispondere con "argomenti", con "discorsi". Büchner ha risposto con una storia. Una storia che è un'arma a ripetizione, un fucile che spara contro l'ingiustizia e il conformismo. La serata sul *Woyzeck* serve a raccontare quella storia.

5 MAGGIO 2000: GIORNATA DELLA MUSICA NELLA SCUOLA

Venerdì 5 maggio 2000 alle ore 16, in occasione della seconda Giornata Nazionale della Musica nella Scuola, presso la Sala del Caminetto dell'Istituto Tecnico Industriale «A. Avogadro», in corso San Maurizio 8, a Torino, si terrà un incontro sul tema *I laboratori musicali e la presenza della formazione musicale nella scuola.* L'argomento trattato è di grande attualità, visto il recente interesse da parte del Ministero della Pubblica Istruzione verso la riforma scolastica, nonché in riferimento all'annosa questione dell'educazione musicale nella scuola italiana.
L'iniziativa, organizzata dal Provveditorato agli Studi di Torino, è rivolta a insegnanti, musicisti e rappresentanti di enti e associazioni musicali.
Per informazioni potete rivolgervi al numero 011 43.45.600 interno 222.

PSICOLOGIA E MUSICA AL PICCOLO REGIO

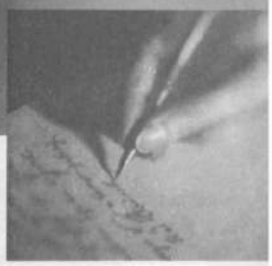
Continua il ciclo di incontri della rassegna *Psicologia e musica* organizzata dall'Istituto di Psicologia Individuale «A. Adler» con il patrocinio dell'Università degli Studi di Torino. Attraverso il gemellaggio tra psicologia e musica si cerca di definire un *iter* che possa focalizzare determinate tappe del percorso evolutivo dell'uomo, con abbinamenti a significative opere musicali.
Gli appuntamenti, che hanno preso il via nel mese di gennaio, termineranno con gli incontri di maggio e giugno, come sempre presso il Piccolo Regio Puccini, in piazza Castello 215 a Torino, alle ore 21. Questi i programmi: giovedì 4 maggio lo psicoterapeuta Giansecondo Mazzoli, coadiuvato come sempre dalla presenza del musicologo Attilio Piovano, parlerà di *Erotismo ed esotismo, dal vissuto quotidiano all'arte,* ascoltando musiche di Mahler e Rimkij-Korsakov; giovedì 8 giugno sarà invece la volta dei *Percorsi della solitudine al sorgere del terzo millennio* guidati dal direttore della Scuola Adleriana di Psicoterapia Lino Graziano Grandi, accompagnato dalle *Variazioni Goldberg* di J. S. Bach. L'ingresso é libero.
Per informazioni potete rivolgervi ai seguenti numeri: 011 43.67.087 - 011 669.35.26 - 011 318.63.83.

RIVE-GAUCHE CONCERTI OMAGGIO A PELLIZZA DA VOLPEDO

In occasione del centenario dell'opera *Il quarto stato* di Pellizza da Volpedo, la Rive-Gauche Concerti, in collaborazione con la Regione Piemonte, la Compagnia San Paolo, il Forum di Associazioni per la Cultura e il Salone dei Beni Culturali di Venezia presenta tre concerti e un cd con musiche di Morricone, Nono, Baratello, Casti, Gentile, Piacentini e Vacchi, interpretate da Tiziana Scandaletti, Giovanni Moretti e l'Ensemble Kontrapunkte diretti da Mario Ancillotti.
Gli appuntamenti musicali avranno il seguente svolgimento: lunedì 1 maggio alle ore 21 presso il Museo Pellizza da Volpedo di Volpedo; giovedì 25 maggio alle ore 21 presso il Museo della Fotografia Storica e Contemporanea di Torino, in via Avogadro 4; domenica 3 dicembre alle ore 21 presso il Salone dei Beni Culturali di San Servolo in Venezia.
Per informazioni potete rivolgervi ai seguenti recapiti:
telefono e fax 011 661.41.70
e-mail: rgauche@arpnet.it

POLINCONTRI CLASSICA: L'AVVENTURA CONTINUA

Proseguono con successo al Politecnico i concerti e le conferenze organizzate dalla Polincontri Classica, il cui obiettivo è di accompagnare il pubblico alla scoperta dei contenuti formali ed espressivi di opere di particolare rilievo nella storia della musica occidentale. Gli ultimi appuntamenti di questa edizione prevedono lunedì 8 maggio un concerto dei Percussionisti dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI che eseguiranno musiche di Ravel, Bernstein, Bianchini e altri, e lunedì 15 maggio una conferenza tenuta da Laura Cosso sulla *Sinfonia fantastica* di Berlioz. Gli incontri avranno luogo anche quest'anno presso l'Aula Magna del Politecnico di Torino, in corso Duca degli Abruzzi 24, alle ore 18.20. L'ingresso è libero.
Per informazioni potete rivolgervi ai seguenti recapiti: telefono 011 56.47.926/7 - fax 011 56.47.989.



lettere al giornale

Gentile direttore,
desidero esprimerle il mio apprezzamento per "Sistema Musica" che ricevo puntualmente e che leggo con molto piacere. È utile, esauriente e interessante, e sarei felice di contribuire con un abbonamento a sostenere questa bella iniziativa, molto gradita anche da numerosi miei amici appassionati di musica.
Ancora tanti complimenti e buon lavoro.

lettera firmata

Abbiamo ricevuto altre lettere e altre telefonate con proposte di abbonamento. Per ora non prevediamo questo tipo di rapporto con i lettori. L'Associazione Sistema Musica potrà esaminare la possibilità di avere, per la pubblicazione della rivista mensile, dei soci sostenitori. Siamo comunque lieti di essere seguiti con attenzione.

appuntamenti

Conservatorio G. Verdi

martedì 2 ore 21

Associazione per le attività musicali degli studenti universitari del Piemonte

Orchestra Sinfonica dell'Università di Torino
Carlo Manzo *direttore*
Musiche di Mozart, Janáček, Čajkovskij

ingresso libero

mercoledì 3 ore 17.30

I mercoledì del Conservatorio

LA FORZA NASCOSTA, OSSIA LA STRUTTURA PORTANTE DELLA MUSICA

Presentazione di **Luigi Donorà**

ingresso libero

giovedì 4 ore 21

CEDAS
Centri di attività sociali Fiat

OMAGGIO A CHOPIN

Informazioni:
CEDAS, tel. 011 68.66.326/376

venerdì 5 ore 21

Conservatorio «G. Verdi» di Torino

Scuola di pianoforte di Vera Drenkova, Carlo Amadesi, Bruno Bosio
Scuola di violino di Paola Tumeo

IL CLASSICISMO

Angelo Corvino *violino*
Elena Camerlo, Gerardo Degni, Davide Scarcella *pianoforte*

ingresso libero

sabato 6 ore 21

Associazione Italiana per la Ricerca sul Cancro

Orchestra Sinfonica dell'Università di Torino
Carlo Manzo *direttore*
Musiche di Mozart, Janáček, Čajkovskij

Informazioni:
Associazione Italiana per la Ricerca sul Cancro, tel. 011 817.19.24

martedì 9 ore 21

Conservatorio «G. Verdi» di Torino

Scuola di viola di Robert Lee
Scuola di violoncello di Antonio Mosca
Scuola di arpa di Gabriella Bosio

FUTURO... E PRESENTE

Francesco Gilardi, Marco Nirta, Roberta Colasanto, Giorgia Burdizzo, Roberta Bua, Valerie Mbigna, Corinna De Leonardis, Giulia Pecora, Giorgia Cervini, Dodo Quian, Anna Minella *violino*
Stefano Cerrato, Luca Magariello, Eduardo Dell'Oglio, Matteo Tabbia, Katia Cosenza *violoncello*
Gabriele Montanaro *contrabbasso*
Clara Bracco *arpa*
Marina Scalafiotti *clavicembalo*

ingresso libero

mercoledì 10 ore 17.30

I mercoledì del Conservatorio

L'OPERA PER PIANOFORTE DI GEORGE ENESCU

Presentazione di **Nicola Campogrande**

ingresso libero

giovedì 11 ore 20.30

Associazione «Università Popolare di Torino»

Gruppo strumentale «Carlo Mosso»
Musiche di Mozart, Perracchio, Brahms

ingresso libero

venerdì 12 ore 21

Conservatorio «G. Verdi» di Torino

Classi di musica da camera di Carlo Bertola e Franco Ruffa
Scuola di violino di Massimo Marin
Scuola di pianoforte di Daniela Carapelli
Scuola di arpa di Gabriella Bosio

ARCHIVI TORINESI DEL '900

Leonora Stangalini, Alice Iegri *violino*
Francesco Bergamasco, Danilo Dellepiane *pianoforte*
Silvia Bonino *arpa*
Gruppo da camera del Conservatorio

ingresso libero

sabato 13 ore 20.45

Associazione Coro «Le Chardon»

Coro «Le Chardon» di Torino
Fabrizio Barbero *direttore*
Coro «I Crodaiolì» di Arzignano
Bepi De Marzi *direttore*

MUSICHE CORALI POPOLARI

Informazioni:
Associazione Coro «Le Chardon», tel. 0338 76.02.641-0347 94.74.278

lunedì 15 ore 21

Accademia Corale «Stefano Tempia»

Concerto degli allievi dei Corsi di Orientamento Musicale dell'Accademia Corale «Stefano Tempia»
Michele Frezza *direttore*

MELODIE DAL GRANDE CINEMA AMERICANO

Informazioni:
Accademia Corale «Stefano Tempia», tel. 011 521.42.66

martedì 16 ore 21

De Sono Associazione per la Musica

Francesco Dillon *violoncello*
Daniela De Santis *pianoforte*

Musiche di Prokof'ev, Janáček, Harvey, Brahms

ingresso libero

Informazioni:
De Sono Associazione per la Musica, tel. 011 664.56.45

mercoledì 17 ore 17.30

I mercoledì del Conservatorio

EDOARDO II

Presentazione di **Marco Ravasini**

ingresso libero

venerdì 19 ore 21

Conservatorio «G. Verdi» di Torino

Scuola di direzione d'orchestra di Mario Lamberto
Classe di esercitazioni orchestrali di Giancarlo Gazzani
Classe di esercitazioni corali di Luciano Grandis
Scuola di flauto di Antonmario Semolini
Scuola di canto di Luisella Ciaffi
Scuola di organo e composizione organistica di Guido Donati

Azusa Dodo *soprano*
Enrico Iviglia *tenore*
Giulio Bonadio *basso*
Gregorio Tuninetti *flauto*
Vincenzo Sparacio *organo*
Davide Borin, Paolo Fiamingo, Andrea Campora *direttore*
Orchestra e coro degli allievi del Consevatorio
Coro di voci bianche della scuola media del Conservatorio coordinato da Grazia Abbà

Musiche di Bartók, Zandonai, Bach

ingresso libero

sabato 20 ore 21

Associazione «La Nuova Arca»

Orchestra Filarmonica di Torino
Finalisti dell'Accademia della Voce di Torino

Mozart *Così fan tutte*

Informazioni:
Associazione «La Nuova Arca», tel. 011 650.44.22

domenica 21 ore 18
lunedì 22 ore 21
martedì 23 ore 21

Orchestra Filarmonica di Torino

Orchestra Filarmonica di Torino
Boris Belkin *violino e direttore*
Sergio Lamberto *violino*

Musiche di Vivaldi, Bach, Mozart

Informazioni:
Orchestra Filarmonica di Torino, tel. 011 43.60.691-43.61.340

mercoledì 24 ore 17.30

I mercoledì del Conservatorio

MOZART: *COSÌ FAN TUTTE*, ARIE E RECITATIVI

Presentazione di **Mario Lamberto**

ingresso libero

giovedì 25 ore 21

De Sono Associazione per la Musica

Maria Husmann *soprano*
András Keller *violino*

Kurtág *Kafka Fragmente* op. 24

ingresso libero

Informazioni:
De Sono Associazione per la Musica, tel. 011 664.56.45

venerdì 26 ore 21

Conservatorio «G. Verdi» di Torino

Scuole di pianoforte di Daniela Carapelli, Claudio Voghera, Bruno Bosio, Annamaria Cigoli

SCENE DAL MONDO INFANTILE
LA POESIA DELL'INFANZIA

Pasquale Belmonte, Federico Bosco, Leonardo Italiano, Marco Prete, Paola Vignola, Fabrizio Prestipino, Davide Vietti Ramus *pianoforte*

ingresso libero

sabato 27 ore 21.30

Associazione Musicale Contrattempo

Banco del Mutuo Soccorso

"NUDO", UNA RILETTURA... ACUSTICA

Informazioni:
Associazione Musicale Contrattempo, tel. 011 581.78.59

martedì 30 ore 21

De Sono Associazione per la Musica

Matteo Salizzoni *violoncello*
Elda Laro *pianoforte*

Musiche di Schumann, Beethoven, Šostakovič, Sollima

ingresso libero

Informazioni:
De Sono Associazione per la Musica, tel. 011 664.56.45

Piccolo Regio Puccini

venerdì 5 ore 21.30

Associazione Musicale Contrattempo

Vittorio De Scalzi presenta
LA STORIA DEI NEW TROLLS

Informazioni:
Associazione Musicale Contrattempo, tel. 011 581.78.59

sabato 6 ore 17

Associazione Amici Teatro Regio

ANTICHE LIRICHE RUSSE

Ljudmila Scherbina *soprano*
Giulio Chiandetti *chitarra*
Giannandrea Agnoletto *pianoforte*

Informazioni:
Associazione Amici Teatro Regio, tel. 011 81.78.108

domenica 7 ore 21

Teatro Selig

DA GARCÍA LORCA A YOSSL RAKOVER

Informazioni:
Codess Cultura, tel. 011 66.48.655

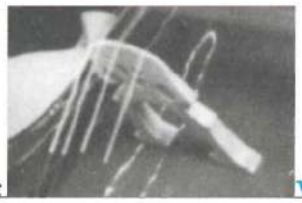
domenica 21 ore 16

La Città del Jazz
All That Swing

"DEAR MR. COLE"
DEDICATO A NAT KING COLE

Lil Darling Hot Club

Informazioni:
La Città del Jazz, tel. 011 518.57.70



Novecento italiano

Una collana musicale della Biblioteca del Conservatorio di Torino

di Andrea Lanza

Non sono in molti a sapere che la Biblioteca del Conservatorio «G. Verdi» di Torino non è soltanto una dignitosa biblioteca di conservatorio, ma anche un luogo della memoria dove si sono sedimentati quasi due secoli di creatività musicale cresciuta all'ombra dei palazzi cittadini o nei suoi dintorni. La parte ottocentesca di questo silenzioso giacimento è stata qua e là occasionalmente spolverata dalla curiosità di ricercatori eruditi o di interpreti a caccia di rarità, che hanno sottratto per qualche momento all'oblio figure ragguardevoli di autori come Polledro, Ghebart e Coccia, Luigi Felice Rossi o Stefano Tempia.
La parte novecentesca rimane invece quasi totalmente inesplorata. Ed è un peccato, poiché Torino vide nella prima metà del Novecento una concentrazione di compositori del tutto eccezionale per una città tradizionalmente votata a carriere professionali ben più solide e concrete e che si era sino allora distinta nella musica più per il genio organizzativo che non per doti creative. Alfredo Casella e Giorgio Federico Ghedini non sono che i pennacchi emergenti di una trama ben più fitta di vicende musicali, di correnti, di personaggi. Si dirà: le solite glorie locali! Continua infatti a pesare su Torino l'immagine alienante della città-fabbrica, e pesa anche il giudizio che Debussy ebbe a scrivere nel 1911 al suo editore parigino: *«Je suis à Turin, ville vilaine et vulgaire...»*.
E tuttavia è forse tempo di cominciare a gettare un occhio più interessato e penetrante ai trascorsi novecenteschi della nostra città per due ragioni principali, una generale e una particolare. La prima è che l'immagine storica del Novecento musicale italiano conserva ancora qualcosa di deterministico e di astratto che la porta ad assomigliare a un teorema in cui la realtà vera sia stata sacrificata alla purezza della dimostrazione. I protagonisti che via via incarnarono l'evoluzione della musica in Italia nel secolo appena terminato sembrano chiusi in un vuoto pneumatico, avulsi da un contesto e senza veri rapporti con un ambiente reale, al punto da far apparire la perdita d'identità collettiva e di radicamento come il prezzo pagato dalla musica italiana per il suo cammino verso la modernità. Ma vien fatto di chiedersi se le cose andarono veramente così, o non si tratti piuttosto di un'illusione ottica dovuta al perdurare di *idées reçues* e di semplificazioni critiche.
La seconda ragione per osservare con occhio più attento il Novecento musicale torinese è il ruolo di primissimo piano che Torino ebbe allora a ricoprire nello sviluppo della cultura moderna in Italia. La vocazione alla modernità fu la risposta dell'ex capitale sabauda al declassamento politico-amministrativo succeduto al Risorgimento. Ed è noto il carattere pionieristico delle iniziative musicali di cui la città fu allora promotrice, dalla Società dei Concerti del Depanis alla sezione musicale della Pro Cultura Femminile, dalla "Rivista musicale italiana" dei Bocca alla "Rassegna musicale" di Gatti, dal Teatro di Torino di Gualino o dal celebre Doppio Quintetto (1921) all'Orchestra Sinfonica della Radio (1931).
Un analogo fervore dovette investire anche l'ambiente dei compositori, moltiplicarne le opzioni e imprimere un'accelerazione alle tendenze. Se il Futurismo lascerà perlopiù indifferenti i musicisti torinesi, sempre piuttosto inclini al *bon ton* e al rigore tecnico, altri influssi e contatti si intrecciano: quello tedesco dell'asse Reger-Strauss, ad esempio in Vincenzo Davico o in Marco Gandini; quello francese di Debussy e Ravel, in Luigi Perrachio; o il gusto per l'"antico", quale si afferma in Casella e in Ghedini, ma forse arrivando da più lontano. Oppure l'attrazione per la "provincia" e per il mondo paesano, che si manifesta nel perdurante interesse per i canti popolari piemontesi, che da Nigra passa a Leone Sinigaglia e quindi si trasmette a Perrachio, a Ettore Desderi, a Michele Lessona, ai poeti e musicisti del gruppo de lj Brandé. Ma soprattutto, quasi una cifra comune, l'inclinazione all'antiretorica e al distacco, spesso congiunti alla tentazione dell'isolamento, specchio anch'essa degli umori di una città tradizionalmente restia a rivelarsi all'esterno.
Appunto di questa vicenda la Biblioteca del Conservatorio serba le tracce e, con un'iniziativa a cui collaborano anche il Centro Studi Musicali «Carlo Mosso» e le Edizioni Musicali Lycos di Torino, viene pubblicando sin dal 1998 le testimonianze più significative in una collana di inediti musicali conservati nei propri archivi o in altri fondi musicali cittadini. La collana, intitolata *Musiche inedite e rare del '900*, conta sinora cinque volumi pubblicati, fra i quali figurano alcune autentiche rarità, come il *Ricercare* per pianoforte di Ghedini o la ricostruzione delle musiche da lui composte come commento a un film sulla ricostruzione della Fiat Mirafiori; dietro ogni volume c'è un lavoro accurato di collazione delle fonti e di ricerca storica, che forma materia dei saggi introduttivi, quasi tutti affidati a giovani studiosi.
A questo Novecento "inedito" il Conservatorio dedica una delle sue "Serate musicali" di maggio. Per una parte del pubblico il concerto suonerà forse come una rievocazione nostalgica di tempi lontani; per altri un modo inconsueto di entrare nella musica del Novecento. In ogni caso, esso aggiungerà un tassello alla riscoperta dell'identità culturale di una città.

da non perdere

The Music of Paul Bowles

Quasi tutti sanno che il film di Bernardo Bertolucci *Il tè nel deserto* è tratto da un romanzo di Paul Bowles, scrittore americano scomparso lo scorso anno a Tangeri. Ma forse non sanno che prima di diventare un punto di riferimento per gli esponenti della *beat generation* e per gli intellettuali in cerca di forti sensazioni esotiche, Bowles è stato un compositore di discreto successo.
The Music of Paul Bowles raccoglie alcuni dei suoi pezzi migliori, tra cui il *Concerto per due pianoforti e orchestra* scritto nel 1946-47 per il celebre duo *gay* Gold-Fizdale. La musica di Bowles è un *cocktail* d'America, d'Europa e d'Africa, un tantino snob ma molto divertente: un po' di Gershwin e di Poulenc, di Porter e di Stravinskij, con l'aggiunta di qualche canto popolare dell'Atlante marocchino...

Catalyst BMG Classics 09026 68409 2